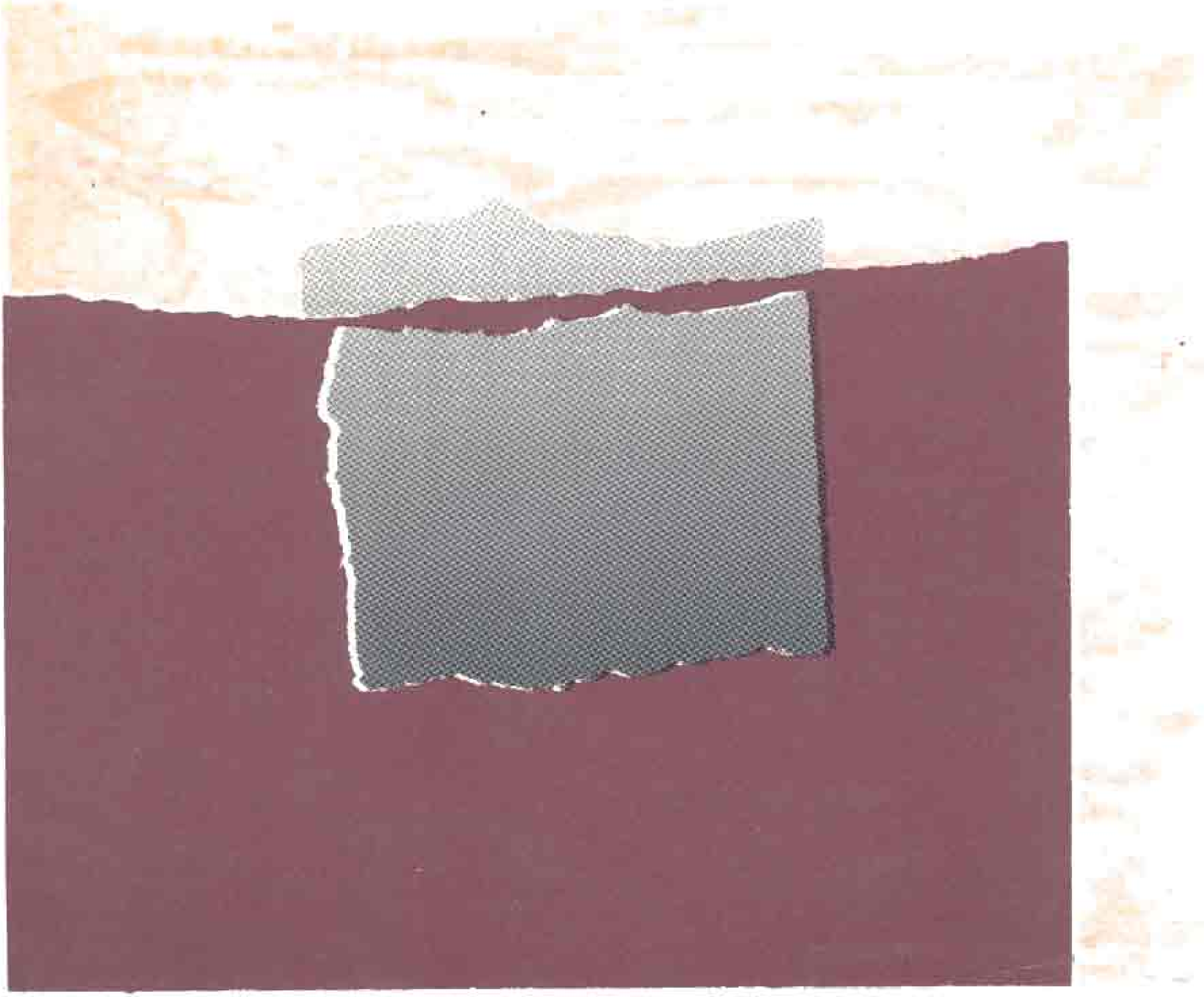

الحساسية الجديدة

مقالات في الظاهرة القصصية

ادوار الخرّاط

دار الآداب

العماسية الجديدة

إدوار الخرّاط

الحساسية الجديدة

مقالات
في الظاهرة القصصيّة

دار الآداب - بيروت

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
١٩٩٣

القسم الأول

تقديم، ومنهج

استجلاء.. لأفق
«الحساسية الجديدة»

*** الحساسية ليست فكرة شكليّة . . إنّها مرتبطة بالتطوّر الاجتماعي والتّاريخي.**
*** الفنّ لا يقترح خانات محدّدة، هو بحث عن «اللّغة الرؤية».**

مَنْ يقول «الأدب في مصر الآن» لا بدّ أن يقول «الحساسية الجديدة».

في تصوُّر هذا الكاتب - سعياً إلى تقديمٍ، من نوعٍ ما، لهذا الكتاب عن هذه الظّاهرة - أنّ النقلة التي حقّقتها الكتابة الإبداعيّة، في مصر، منذ الستينيّات، نقلة حاسمة وأساسيّة حقّقتها، ورسّختها، وأرست اسسها حقّاً، تطويراً وتأكيداً لأصول لها وبذور مخصبة كانت قد ألقيت، أو تفجّرت، منذ الأربعينات.

كانت عمليّة المخاض، والاستيلاد، صعبة وطويلة، منذ مقامات المويلحي، المتطوّرة على لسان عِيساه بن هشام، وماجدولينيّات المنفلوطي تحت زيزفونه الباكي، الحزين، حتّى زينب هيكل، المصفّاة من دمها حتّى الشّحوب «الرومانسي» الباهت، وفي الشّعر قعقعات البارودي بديباجاتها النّاصعة، المترفّعة، ومجلجلات شوقي وحافظ، أو صياغتها الدّقيقة، اللاّمعة، حتى غسق «أبولو» الذي آذن بأفول الدّهر الخليليّ بعد أن رزح طويلاً وثقيلاً. وليست هذه الأسماء، طبعاً، إلاّ إشارات إلى حقبة خرج فيها «الأدب»، في مصر، من أسر التقليد الصراح إلى ما يمكن أن نسمّيه - الآن، من موقعنا اليوم - «حساسيّة قديمة»، تقلّبت فيها الأدوار والمراحل، حقّاً، ولكنّها ظلّت تنتمي - بشكل عام - إلى فلك واحد عريض، وإن تعدّدت فيه المسارات.

في الكتابة القصصيّة، عرفنا «المدرسة الحديثة» ـ حينذاك ـ وفرسانها المجلّين: أحمد سعيد، محمود طاهر لاشين، يحيى حقّي (ووحده يستطيع، شأن الفنّان الحقّ ـ أن يبقى خارج التّاطير التّاريخي). ثمّ حبّات المسبحة الطويلة من «الرّومانسيين» و«الواقعيين»، ورموزهم: في الشّعر، مثلاً، جبران خليل جبران وابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل، وفي القصّة محمود كامل المحامي، ومحمود تيمور، وروايات طه حسين الأكاديميّة، ويتيمة العقّاد المتعمّلة (ومرّة أخرى، يتمرّد المازني على التّاطير) حتى نصل إلى الخمسينيّات ـ ومازلنا في الجدول الرئيسيّ للكتابة القصصيّة ـ وإلى «الواقعيّة النقديّة»، و«الواقعيّة الاجتماعيّة»، دلالة على التقلقل الاجتماعي والثقافي، العميق، وأيّاً ما كانت صحّة هذه المصطلحات ـ وهي، على الأقل، مشكوك فيها جدّاً ـ وأيّاً ما كانت آثار الأعمال الهامشيّة في الأربعينات، فإنّ ما نسمّيه اليوم بالحساسيّة القديمة ظلّت هي السّائدة حتى أواخر الخمسينيّات.

الحساسيّة القديمة، أو الحساسيّة التقليديّة.

تقليديّة لأنّها شبه رومانسيّة، وشبه واقعيّة، مادمنا نستخدم ـ برغمنا ـ هذه المصطلحات.

في الأولى، يمضي الكاتب على درب أسلافه الغربيين في الإفضاء عن ذات نفسه، وهاجسه، يريد لقارئه أن يستند إلى كتفه الواهية، وأن يغرقا معاً، في تربة الذّات الطريّة، وفي الثانية، يريد أن «ينقل» له «الواقع»، ويعكسه، ويثير قضاياه، على أساس أنّ هناك، بالفعل، «واقعاً» خارجيّاً، ظاهريّاً، متحدّداً، قائماً هناك، بما فيه من ظلم وقسوة، يمكن وصفه ونقله وتحديده، معروف وقاطع الجوانب، وأنّ الفنّ هو تصوير وانعكاس لهذا الواقع، بعناصره الثّابتة والمتحرّكة، بما يظهر على سطحه وما يكمن في داخله من قوى التغيير، على السّواء.

تقليديّة، لأنّها ـ في الحالين ـ تعتمد قواعد مجرّبة، وموصوفة، وسائدة،

في الإحالة على الواقع بشقّيه، الذّاتي والاجتماعي، هي قواعد المحاكاة الأرسطيّة العريقة المحتد. ولمّا كانت المحاكاة الكاملة، المطلقة، مستحيلة - بالبديهة - فإنّ قواعد «الانتقاء» في المحاكاة تعتمد، مهما تراوحت الاختيارات وتقلّبت، قواعد جماليّة لها تراثها العتيق، كذلك: قواعد التناسب والتناغم، أو حتى التعاكس المقنّن، المحسوب، حتى في حضن الرومانسيّة.

في القصص، إذن، كانت الحساسيّة التقليديّة - ومازالت، بعد أن أصبحت قديمة - تتوسّل بالسّرد المطّرد، والاختيار الموزون، والحبكة التي تنعقد بالتّدريج ثمّ تنحلّ، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمّل، إلى آخره) بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معاً، لأنّها لا تقول - فوراً - كلّ ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، مشاركة بقدر، ومفاجأة بقدر، وفيها أساساً - وقبل كلّ شيء - تثبيت، وتحديد.

وإلى الحساسيّة التقليديّة ينتمي مشاهير الكتّاب المصريّين والعرب على تراوح تقديراتنا الممكنة لقيمتهم الفنيّة، وهم الذين «استولوا» - بمعنى من المعاني - على «السّلطة» الأدبيّة في ساحتنا، طوال عقود خمسة حتى الآن، من أمثال نجيب محفوظ، وعبد السّلام العجيلي، وحنّا مينه، وعبد الكريم غلاب، وذو النون أيّوب، وشاكر خصباك، وعبدالحليم عبد الله، ويوسف السّباعي، حتى يوسف ادريس (الذي، وإن اندرج تحت فهم واسع للواقعيّة الاجتماعيّة، فإنّ موهبته الحوشيّة، الفطريّة، تجعل له مكانة قائمة برأسها) حتى جيل الوسط الغامض الأهميّة، من الكتّاب الأوساط الذين كفّ الكثير منهم عن الكتابة - الآن - والذين حملوا، بكفاءة متفاوتة، عبء مرحلة «الواقعيّة» الاجتماعيّة، بعطائها المحدود، وقد أسهم جحفل كبير من الكتّاب الأوساط، أو الأكفاء، في هذه المرحلة، لعلّ معظمهم الآن قد نسيته الذّاكرة الأدبيّة.

هل نجد في المرجع الاجتماعي ـ السّياسي لهذه الحقبة التّاريخيّة تفسيراً ـ سهلاً ومتاحاً ـ لهذه الحساسيّة الفنيّة؟ نعم، بالتّأكيد. على أن نحترز قليلاً من ميكانيكيّة هذا الفهم، وسهولته نفسها، وتبسيطيّته.

وقد شهدت الأربعينات ظهور العناصر الرياديّة الأولى في كلّ من الاتّجاه «الواقعي الاجتماعي» الذي كانت له الغلبة في المشهد الأدبيّ المصريّ خلال الخمسينيّات، والاتّجاه الحداثي الذي قام بنقلة أساسيّة في الحساسيّة الأدبيّة، وكان تحدياً رئيسياً للمعايير والتقاليد الأدبيّة الرّاسخة.

كان القلق الاجتماعي، وتفكّك العلاقات الطبقيّة الذي نجم عن الحرب العالميّة الثانية، وتصاعد الحركة الوطنيّة، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة، قد أسهمت في ظهور كلّ من هذين الاتّجاهين، ولكن لا بد أنّ ضرورة كامنة في داخل المشروع الثقافي نفسه، وأنّ حوافز النمو الداخليّة، قد لعبت دورها.

أمّا حقبة الستينيّات فقد شهدت آمالاً عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنيّة، أمجاداً وآلاماً وتغيّرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعيّة لعلّها غير مسبوقة في التّاريخ الحديث للمنطقة العربيّة.

أمّا في السبعينات والثمانينات فقد عرفت البلاد العربيّة سيادة «القيم» الاستهلاكيّة المتصاعدة، وانحسار الأيدلوجيّات والممارسات «الاشتراكيّة» على السّواء، ونزيف العقول، وانفجارات العنف الطائفي بين الحين والحين، وإعادة توكيد الأصوليّة الإسلاميّة، والتضخّم المستشري في كلا الميدانين المالي والروحي، وتدهور الموارد الماديّة والمعنويّة على السّواء، وغير ذلك من هزّات سياسيّة واجتماعيّة واسعة النطاق.

ومع هذا المجرى الذي اتّخذته الأحداث على نحو سريع وعاصف، وضع مفهوم «الواقع» نفسه موضع السّؤال.

كان المنحى القديم الرّاسخ في القصّة والرّواية هو منحى المحاكاة الصّريحة، وكان يأخذ مأخذ القضيّة المسلّم بها أنّه من الممكن بل من المرغوب فيه «تمثيل الواقع» في الأدب، (أيّاً كان النسق الفلسفي الذي يوضع فيه ذلك) حتّى لو كان المفترض أنّ الأدب إنّما يساعد على تغيير هذا الواقع. ومن ثمّ فإنّ علاقة تبادليّة جوهريّة بين الأدب القائم الثابت والواقع القائم الثابت، كانت موضوعة موضع المسلّمات.

ولكن تحطيم «الواقع» القومي والاجتماعي على نحو خشن، بكارثة ١٩٦٧، أفضى إلى أنّ الاتجاهات الحداثيّة حلّت الآن محل المنحى الواقعي القديم الذي عفا عليه الزّمن تقريباً، والذي كان ومازال نجيب محفوظ بطله ونصيره.

وصحيح أن للفنّ دوراً اجتماعيّاً ـ أيّاً كان معنى هذا ـ باعتباره أحد مكوّنات الوعي، والوعي فاعل اجتماعيّ، ولكن الصّحيح، أيضاً، أن الفنّ ـ المكتوب، أساساً، فهذا هو ما نتحدّث عنه ـ نشاط فردي، بل حميم، ليس ذاتيّاً بالضرورة، وليس «معزولاً»، بل حميم، وخاصّ، وإبداعيّ، وخلّاق، من الجانبين. وهو، هذا، الآن، لا يصحّ أن يكون إعادة تعميل re - processing للجاهز والسّائد، أو إعادة تشكيل للقوالب السّائدة في وعي الأفراد، داخل الجماعة.

هل هنا المحور المفصليّ في النقلة إلى «الحساسيّة الجديدة» في الأدب، في مصر، الآن؟

إنّ الكتابة الإبداعيّة ـ لسبب أو لآخر ـ قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسّؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذّات بالعرفان.

ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسيّة الجديدة: كسر الترتيب السّرديّ الاطراديّ، فكّ العقدة التقليديّة، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق

بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السّائر في خطّ مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللّغة المكرّسة، ورميها - نهائيّاً - خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر، مساءلة - إن لم تكن مداهمة - الشّكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللّغة السّائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتّعبير عن العاطفة والشّجن، بل لتعرية أغوار الذّات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسمّيها «ما بين الذّاتيّات» والتي تحلّ - الآن - محلّ «موضوعيّة» مفترضة، وغيرها من التقنيّات.

وليست هذه تقنيّات شكليّة، ليست مجرّد انقلاب شكلي في قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هي رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمّة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال.

* * *

إذا تلمّسنا - بأحد التفسيرات الممكنة - سبباً لمثل هذه «الحساسيّة الجديدة» في الغرب، وأعني بها ما يسمّى بالحداثة، وبما بعد الحداثة، في تحوّل الفنّ إلى سلعة، في سياق نموّ وصعود البورجوازيّة التجاريّة، ثمّ الصناعيّة، وتوسّعها، وسيطرتها، ثمّ كسره نطاق السلع، وخروجه إلى وحشة الاغتراب والهامشيّة، ثمّ محاولة تمثّله واستيعابه عن طريق وسائل الاتّصال الجماعيّة، الكليّة السّطوة، تقريباً، في حقبة ما بعد الصناعيّة، بحيث يبقى على الفنّ أن يحتفظ بهذا التوتّر المشدود، أبداً، بين الاستيعاب من ناحية، والتناقض من ناحية أخرى، فهل نجد ما يجري هذا المجرى من التّفسير عندنا، في ظهور البورجوازيّة المصريّة، ونموّها، وعجزها، وسقوطها في التبعيّة وإخفاق اللّيبراليّة المحدودة، التي صاحبتها، ثمّ فرض الصّيغة النّاصريّة، بما أنجزته وما فشلت في إنجازه، ثمّ تردّي الصّيغة السّاداتيّة، وعقابيلها الوبيلة؟ اتّساق الكتابة الإبداعيّة مع هذه المراحل

الاجتماعيّة، التي ليست - مع ذلك - مقفلة على نفسها ومدوّرة ومتفارقة، أو التناقض مع هذه الصّيغ، فيه - من غير شك - قدر من التفهّم، أو - إذا شئت - التّفسير. أليس هناك - مع ذلك - بُعْدٌ آخر، يتجاوز مرجع الصّيغة الاجتماعيّة - السياسيّة، وإن كان له بها وشائج، بعد أن يتضمّنها ويفارقها، لعلّه يكمن في طبيعة العمليّة الإبداعيّة نفسها، بعامّة، وطبيعة عمليّة الإبداع عند هذا الكاتب أو ذاك بالتّحديد، وباعتباره ذاك، أيّ متعلّقاً بتراث عمليّة الإبداع عنده، بالذّات، ونابعاً من مكوّناته، هو بالذّات، لا لأنّه في جزيرة معقّمة ونقيّة الانعزال، بل بانفعاله - أيضاً - وفعله - إن وجد - بالتيّارات التي تجيش في جماعته؟

* * *

عندما أعود بهذا الشتات من الخواطر - التي لا تريد لنفسها أن تكون دراسة متقصّية - إلى بداية تكوّن الوعي النقدي عندي، أجد أن أصول الحساسيّة الجديدة، التي أصبحت اليوم هي إنجاز الكتابة الإبداعيّة الحقيقيّ في مصر، تعود إلى أواخر الثلاثينيّات، وإلى الأربعينيّات، في «المجلاّت الصّغيرة»، التي لعبت في مصر - كما لعبت في غيرها - دوراً حاسماً، لأنّه جنينيّ، أي خصب وفعّال، على الرّغم ممّا يلوح - لأوّل وهلة - من هامشيّتها، وانحصار فعاليّتها. مجلاّت مثل «التطوّر»، التي أنطقت بالعربيّة، لأوّل مرّة، تيّارات الحداثة، في أواخر الثلاثينيّات، و«البشير»، و«الفصول» القديمة، و«المجلّة الجديدة» برئاسة تحرير رمسيس يونان، وفي أعمال مجدّدين غامروا إلى ساحة المجهول في فنّهم، من أمثال بشر فارس، وبدر الدّيب، وفتحي غانم القديم، وعبّاس أحمد، ولويس عوض، حتى كاتب هذه السّطور الذي كتب، ولم ينشر، منذ الأربعينيّات إلى آخر الخمسينيّات، كانوا هامشيين، وفرادى، وكان تأثيرهم في السّاحة المعاصرة لهم، حينذاك، مشكوكاً فيه كثيراً، ولكن عندما تهيّأت «الحساسيّة الجديدة» للنضج والازدهار، في أواخر الستينيّات، بتأثير من الواقع الاجتماعي

ـ ربّما ـ ونتيجة لأنّ الحساسيّة القديمة قد استنفدت عطاءها ـ ربّما ـ وبسبب، أيضاً ـ من أنّ موجة «الواقعيّة»، التي غمرت السّاحة الأدبيّة بغثاء كثير وجدوى قليلة، قد ثبت انحسارها وقصورها معاً على الرّغم من أنّها تركت لنا آثاراً باقية وكبيرة ـ عندئذٍ، وحول «مجلّةٍ صغيرةٍ» أخرى، هي «جاليري ٦٨»، تبلور مفهوم الحساسيّة الجديدة، وثبّتت أقدامها، نهائيّاً، وأصبحت هي المرجع الحقيقي، والغني، في «الواقع» الأدبي في مصر، وصدرت بعد ذلك مجلّات طليعيّة «صغيرة» أخرى تسير على نهجها، في العراق، والمغرب، ولبنان.

ليست «الحساسيّة الجديدة» قالباً مصمتاً، أحاديّاً، نمطيّاً، ولا يمكن ـ بطبيعتها ـ أن تكون. وربّما كان ما يجمع بين إبداعاتها المختلفة باختلاف كتّابها، كلّاً منهم على حدة، وباختلاف تيّاراتها الأساسيّة، كلّاً منها على حدة، أنّها انقلابيّة، جميعاً، على قواعد الإحالة على الواقع، التقليديّة، إن صحّ هذا التّعبير (ومازلت أشكّ قليلاً في صحّته، لأنّ «الواقع» مازال عندي يحتمل معاني كثيرة). لكن ذلك لا يدحض استخدام هذا المصطلح.

يمكن، من زاوية ما، أن نقول إنّ الحساسيّة التقليديّة، في نهاية التّحليل، هي رافد من روافد السّلطة في «الواقع» ـ ولنستخدم هذا المصطلح، الآن، بوصفه نظام القيم السّائد، على المستويات الاجتماعيّة والثقافيّة، على السّواء ـ بينما تشير الحساسيّة الجديدة إلى رفض هذا الواقع، ونقضه، ومن ثمّ فهي تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد، اجتماعيّاً وثقافيّاً، على السّواء. وبهذا المعنى، فإنّ «الحساسيّة الجديدة» «نظام» قيمي جديد في الفنّ، إذا استخدمنا كلمة «نظام» بكثير من الحذر، ذلك أنّ ما يدفعني إلى مثل هذا النّوع من التّعميمات هو، فقط، محاولة لاستبار ما يفرّق الحساسيّة الجديدة، على تنوّع مساراتها، عن النسق التقليدي لحساسيّةٍ أظنّها قد نضبت، وجفّت ينابيعها، وتجمّدت في الماضي.

* * *

ومع ذلك، فإنّ المعيار الممكن، الوحيد، هو في الاحتكام إلى النّص، لا في الرجوع إلى معيار التّاريخيّة، وحده. والنصّ - مهما كانت له وشائج اجتماعيّة وتاريخيّة - ليس ماضوياً ولا مستقبلياً، وربّما كان ذلك من أسرار الفنّ التي مازالت، ولعلّها ستظلّ دائماً، غير مفضوضة. والاحتكام إلى النّصوص مهمّة أجيال من النقّاد ننتظرهم، وليس موضوع هذه الانطباعات لكاتب هو - بحكم عمله نفسه - منحاز إلى رؤية معيّنة، لاشكّ في انحيازه، ولا يتبرّأ، أو يبرأ، منه.

في مجلّة «جاليري ٦٨»، وحولها، تبلورت، واتّضحت، معالم «الحساسيّة الجديدة»، أو ما سمّي بموجة الستينيّات، دون أن يكون في «الستينيّات» ما يعني الإشارة إلى «جيل» أو «عقد»، بل فيها ما يشير إلى حساسيّة كاملة، تتعدّى الأجيال والعقود، وتتقاطع معها، وتتجاوزها.

ومن الممكن - والصحيح، أيضاً - أن نتبيّن في داخل سياق هذه الحساسيّة الجديدة تيّارات متباينة، بل متواجهة، وأن نتبيّن في داخل سياق كلّ تيّار منها فروقاً في الدرجة والحدّة، وتفاوتاً في «النقاء» الانتمائي للتيّار نفسه، فليس في الفنّ نقاء معملي ما، وليس في الفنّ أنماط ونماذج مصفّاة، ومعقّمة التطهير. درجات التراوح لا تكاد تحصى، ولكن هناك - مع ذلك - تساوقات محدّدة، وتشابهات بيّنة، وحدوداً واضحة، عامّة، للانتماءات، هي التي تحدونا - مع كلّ التحفّظات الضرورية، والمشروعة، أيضاً - إلى أن نرى في سياق الحساسيّة الجديدة تيّارات أساسيّة خمسة:

١ - تيار التشيىء: أو التبعيد، أو التحييد، أو التّغريب، كيفما شئت من هذه التسميات التي تريد أن تقول عن خصائص واضحة لمشهد قصصي، تقف فيه الأشياء، والأشخاص الذين أوشكوا أن يصبحوا - بدورهم - كالأشياء، مقرّرة، موضوعة كأنّها لذاتها، وكأنّها لا تعني ولا تدلّ على شيء آخر غير ذاتها، شاخصة، وماثلة في ضوء خارجي، بارد.

وقد خلصت اللّغة، والرّؤية، من كلّ توشية، أو استطراد، لا شيء يفسّرهما أو يبرّرهما، هذه «اللّغة الرّؤية» موجزة إلى أقصى ما يمكن الإيجاز، مصقولة كأنّما لا حياة فيها، معرّاة من كلّ حشو، «محايدة» النّغمة والإيقاع، كأنّها لا مبالية، حصى صغير مدوّر من الكلمات المغلقة على ذاتها، خلو من كلّ عاطفة أو تورّط، جافّة، تكاد تكون قاحلة، تكاد تكون رهبانيّة في قسوتها على نفسها وخلوصها لغرضها، تكاد تكون تقريريّة فقط، ومباشرة فقط.

كأنّ الغرض الأساسي المضمَر هو أنّ الحياة الجيّاشة، المتدفّقة، بحشدها ولحمها الوثير، بدمها السّخن السيّال، لا يمكن الوصول إليها، ولا يمكن تحقيقها، وكأنّما الهدف المضمَر هو الانسحاب من الواقع المعقّد، المضّطرب، الثقيل الوطأة، الغنيّ بالتّفاصيل والهواجس والآمال والشطحات والإحباطات معاً، نحو إقامة قناع للواقع، قناع جُرّد من كلّ لحمه، مرئيّ بعين صاحية، في ضوء خارجي، بارد، متساوي التوزيع، بنظرة زاهدة، محايدة، صارمة.

كأنّها رفض أساسيّ للحياة. كأنّها.. وليست، بذلك كلّه، بشيء.

إنجاز هذا التيّار من «الحساسيّة الجديدة» هو أنّه، بينما يحتفظ بهذه الظواهر، فهو، بها، يصل إلى نقيضها، تماماً. فهذا التّغريب، أو التشيّيء، إنّما هو رفض مشبوب، ومكتوم، لعالم القهر والإحباط، عالم التّغريب والتشيّي نفسه، هو تورّط عميق، ولكنّه مخرس، مزموم الشفتين، فيما يرفضه. وهذا القاموس الذي يضيق، ويتحدّد ويتجرّد، إنّما هو مثقل بالإيحاءات، وله شاعريّته القاسية. والرّؤية، في صميمها، إدانة للواقع، تقابل صرامته بالصّرامة، وقسوته بالقسوة، لكي تقول ـ دون أن تثرثر بالقول، ولو بكلمة واحدة ـ إنّ هناك، بالفعل، عالماً آخر، وواقعاً ممكناً ـ وربّما ضرورياً ـ آخر، ينتفي فيه القسر، والقمع، والإحباط. وبهذه الحيلة

التقنيّة - التي ليست حيلة إلاّ بمعنى الصدق الكليّ - فإن الحرارة الدّاخليّة، المكبوتة، ربّما كانت أوقع أثراً، وأنفذ.

من هذا التيّار أعمال كأعمال بهاء طاهر وخاصّة في «الخطوبة» حيث يكاد يكون القمع هو قانون الحياة (وإن كان قد بدأ بكسر صرامة هذا القانون، في أعماله الأخيرة، وتلين دواخل الأشخاص بالتأمّل والشّعر، كما تلين صرامة الأشياء، إذ تطعّم باستعارات مرهفة ومأخوذة بأصابع رقيقة من رصيد الأسطورة)، وابراهيم أصلان، في «بحيرة المساء» وإن كان قد بدأ - كذلك - في روايته الشهيرة «مالك الحزين»، يخرج - قليلاً - من إسار الاستلاب الكلّي، والرّفض الكلّي، وتتسلّل إلى عمله حرارة مفصح عنها، ومحمّد البساطي، وجميل عطيه ابراهيم ويوسف أبو ريّه ومن الجيل الأحدث: محمود الورداني، وأحمد زغلول الشيطى وعبده جبير في قطاع من عمله، وفي لبنان الياس خوري، وزكريا تامر من سوريا.

٢ - التيّار الدّاخلي: أو العضوي، أو تيار التورّط، على الطرف الآخر، النقيض، من الحياد والتشيىء. فالعين هنا داخليّة، مفتوحة على الأحشاء التي تمور وتتقلّب بالدم، واللّغة متفجّرة، وحسيّة، وكتلة متحرّكة فوّارة، والحقيقة الأوّليّة في داخل النفس، وغيران الحلم المعتمة مفتوحة - هنا - ومطروقة بجرأة. تتدفّق الرّؤية واللّغة، هنا، بالعرامة والانصباب، أو تتلبّث عند خطفة الهاجسة البارقة تلبّثاً طويلاً، سواء. والحوار النمطي قليل، أو منفي تماماً، لكي تحلّ محلّه النجوى والشطح. والحبكة هشّة جدّاً، أو غير ضروريّة. والحسّ غير زمني، السّاعة الخارجيّة توقّفت، والزمن له منطقه الحرّ الذي نعرفه الأحلام. التلبّث والالتباس هما القانون، لا الوضوح والتسويغ، والمكان الخارجي المخطّط، المتعيّن، يخلي السّاحة لواقعة مكانيّة زمانيّة معاً، تتراكب فيها أمكنة الدّاخل وأمكنة الخارج معاً، وأزمانها معاً، الجيشان، والتعقّد، والتمزّق، في سياق الرّؤية واللّغة، سعياً إلى الإمساك بشموليّة أكبر، طموحاً إلى الإحاطة بكلية ما، مهما بلغ من

استحالتها، ومن ثمّ فاللّغة كثيفة، وعضويّة، وحيّة، ومتنزّية، والواقع - هنا - قد سقطت فيه الحدود بين الظاهر والباطن، بين الصحو والحلم، بين الواقعة والخاطرة، وبين الشيء والحسّ.

قليل من كتّاب الستينيّات مَنْ أخلص نفسه، تماماً، لهذا التيّار، مثل محمّد ابراهيم مبروك، وإن أفاد من تقنيّاته، وكشوفه، عدد لا يستهان به منهم، (وهل أقول أيضاً إنَّ كاتب هذه السّطور قد خاض غمرات هذا التيّار، من الأوّل، منذ الأربعينيّات؟). ومن المغرب أحمد المديني، ومن سوريا حيدر حيدر، والشائق أن الكتّاب الاسكندرانيّة، يغامرون بأنفسهم بركوب هذا التيّار، نذكر منهم: محمّد حافظ رجب، ومحمود عوض عبد العال، وغيره، ولكن لا بدّ أن نسلم بأنَّ هذا مركب صعب، وأنّه - أحياناً - ينقلب على نفسه.

٣ - تيّار استيحاء التّراث العربي التّقليدي، التّاريخي، أو الشّعبي: حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور، أو يبتعث الحكاية الشّعبيّة، ويمتح - على الحالين - من رصيد غنيّ في الذاكرة الجماعيّة للنّاس. وقد كان يحيى الطّاهر عبد الله أبرز المجدّدين، وأقدرهم، في هذا التيّار، وسوف نجد أن كتّاباً مثل محسن يونس، ويوسف أبو ريّه، قد ساروا أشواطاً في هذا السّبيل، كما نجد استفادة منه عند سحر توفيق وسهام بيّومي، أمّا جمال الغيطاني فقد استعار أكثر من لغة تراثيّة في هذا التيّار، لكي يُلبسها المشهد المعاصر، كما هو ذائع ومعروف. ولجأ نبيل نعوم جورجي إلى لغة التصوّف، والأسطورة، لكي يخلق أسطورته الخاصّة. أمّا محمّد مستجاب فقد وجد لنفسه صوتاً متميّزاً في هذا السّياق. وفي هذه السّاحة، يشقّ كاتبان شابّان، هما خيري عبد الجواد، وابراهيم فهمي، طرقاً جديدة، وواعدة بكشوف خاصّة. لكنّ الخطر الذي يبدو هنا - وقد يستخفي بنا أحياناً - في هذا التيّار، هو بالضبط: كيف تملك الخبرة الفنيّة المتعيّنة، في هذا العمل بالذّات، أو ذلك بالتّحديد، لغتها المستقاة من التّراث الشعبي،

أو التّاريخي، أو الصّوفي ـ وهكـذا ـ بحيث تنصهر اللّغة والرّؤيـة في كيان حيّ، وفعّال، فنيّا؟ وهل يكفي لذلك مجرّد استعـادة «اللّغة» من الخـارج، أو ترصيع النصّ بها، وتطعيمه بها كـما يُطعَّم الخشب بالصدف أو العـاج، وهو مشروع جدّاً في الصّناعات الحرفيّة الشّعبيّة، فهل هو صحيح في الفنّ؟ الخطر، بالضّبط، هو في الخبرة الفنيّة الأجنبيّة عن لغتها المستعارة، الغـريبة عنها، أو العكس. ومن أمثلة النّجاح النّـادرة، في هذا الصّـدد، على وجـه الدّقة، قصّة عبد الحكيم قاسم «رجوع الشّيخ».

٤ ـ التّيار «الواقعي السّحريّ» أو تيّار الفانتازيا والتهاويل: حيث تسقط الحـدود بين «ظـاهريّـة» الواقـع العيني المرئيّ المحسـوس، وبين شـطحـات الخيال والاستيهامات المضفورة أحياناً بنسيج الواقـع، برانيّـاً أو جوّانيّـاً على السّواء، وسوف نجد أنّ بعض كتابـات بدر الـدّيب، وكاتب هـذه السّطور (بـطبيعـة الحـال) وقـطاعـات من أعـمال ابـراهيم عبـد المجيـد، وسعيـد الكفـراوي، ووفيق الفرمـاوي، وابراهيم عيسى، يمكن أن نـدرجهـا هنـا، وبعض أعـمال حيـدر حيـدر السّـوري، أو مصـطفى المسنـاوي، ومحمّـد الشركي، ومحمّد افرادي المغاربة على سبيل المثال.

٥ ـ وأخيراً، التّيار الواقعي الجديد: ولست اسمّيه بذلك إلاّ افتقاراً منّي لتسمية أدقّ وأوفى، فأنـا أدرك كم هذه التّسميـة فضفاضـة ومراوغـة. وإنّما أدرج في «الحساسيّة الجديدة» أعمالاً مثل التي يكتبها علاء الدّيب، وخيري شلبي، ومحمّد المنسي قنديل، وسلوى بكر وصنع الله ابراهيم، وجار النّبي الحلو ومحمّـد المخزنجي، أو كتـابات كـاتب مقتدر وأصيـل وصنـاع، مثـل سليمان فيّاض، وأعمالاً تقع في المنطقة الغامضة، التي تتداخل فيها كتابات الحساسيّة التقليديّة، والحسـاسيّة الجـديدة، عنـد كتّاب جيـل الوسط، كـما أدرج فيها كتابات اسماعيل العادلي، وفؤاد حجازي، ومن الجيل الأحدث: ربيع الصبروت، وهناء عطيّة، وأحمد النشّار، الحادّ، الذي يكاد يُشفي على «الجرونيسك»، لفرط ولعه بتفاصيل الواقع البذيئة، الرثّة، لـولا أن نجاتـه

في الرّحمة المكنونة الخفيّة. وفي هذا التيّار، قد يبدو التكنيك التّقليديّ هو السّائد، وقد يكون النأي عن المغامرات الحداثيّة الشكليّة ملموساً، ولكنّ التأمّل اليسير يكشف عن أنّ هذا غير صحيح، أساساً، فالموقف هنا - دائماً - هو موقف رفض السّلطة التقليديّة، والرّؤية هي - أساساً - مساءلة نظام القيم السّائد. الشّكل، وإن كان مأخوذاً من الرّصيد التّقليديّ، إلاّ أنّه يختلف عنه اختلافاً جوهريّاً، حتى على المستوى الشّكلي (بل على المستوى الشّكلي بالضّرورة!) إذ نجد هنا نوعاً من تنقية الشّكل التّقليديّ، وإكسابه هذا القدر من الصّرامة، والدّقة، والقطع، بحيث ينقله «نقلة كيفيّة». وفي هذا التيّار، أضع - أيضاً - كتابات يوسف القعيد، التي تريد لنفسها أن تكون أدباً مباشراً، وتمارس، في داخل هذه الإرادة، تقنيّات حداثيّة متنوّعة، بقدر متراوح من النجاح، من لغة التّسجيل إلى تكنيك الرّواية داخل الرّواية، ومن لغة التّرميز السّياسيّ إلى لغة المنشور السّياسيّ، بالإضافة إلى السّرد المستقيم.

وطبيعيّ جدّاً، بعد ذلك، أنّ هذا التّصنيف ليس إلاّ مجرّد تأمّل، لا تقنين، هو تصوّر، لا تقعيد، هو افتراض عامّ، ومجرّد من التّفصيلات والتّنويعات، وأنّ الكاتب الواحد قد يفيد من إنجازات أكثر من تيّار، وأن درجة «نقاء» تيّار ما، حتى في التّجربة الواحدة لكاتب بعينه، متراوحة، وهكذا. ولكنّني أزعم أنّه، في النّهاية، تصنيف مطروح للمناقشة بطبيعة الحال، قد يفيد في تذوّق هذه الحساسيّة الجديدة، وتحديد خصائصها، وعلى الأخصّ، في تبيُّن ما يفرّقها عن الحساسيّة التّقليديّة.

* * *

«الحساسيّة الجديدة»، عندي، تختلف عن «الحداثة»، وإن كانت تتقاطع معها في مساحات كبيرة منها. وذلك أنّ الحساسيّة الجديدة تعني - أوّلاً، وأساساً - تلك النقلة في تطوّر الأدب المصري، التي حاولت أن أتبيّن ملامحها. فهي - إذن - تاريخيّة، ومتعلّقة بالزّمن. ولكنّ الحداثة، عندي،

ليست قريناً للجدّة، وليست تاريخيّة فحسب، وهي - أساساً - تعبير عن القيمي، لا عن الزمني، وهي نفي مستمرّ، ليس في تكوينه ما يتيح له أن يكون بنية ثابتة، أيّ أنها سؤال مفتوح. وإذا كان صحيحاً أنّ كثيراً من نتاج «الحساسيّة الجديدة»، في مصر، يمكن أن يعتبر حداثيّاً، بمعنى أنّه يظلّ - مهما استمرّ الزمن - له قيمة المساءلة، والقلق، وانتفاء الرّسوخ، فإنّ كثيراً من نتاجها - أيضاً - يمكن، بل وقد بدأنا نراه من الآن، يتحوّل إلى نوع من «التقاليد» الجديدة، ونوع من الصّياغات القالبيّة، المأثورة (حتى في الفترة القصيرة التي عاشتها هذه النتاجات). الحداثي هو، من بين نتاجات الحساسيّة الجديدة، ما يظلّ متمرّداً، داحضاً، هامشيّاً، ومقلقاً، يسعى إلى «نظام» قيمي مستعصٍ بطبيعته على التحقّق، لأنّه يحمل في لبّه نواة هدمه وتدميره، من أجل سعي مستمرّ إلى قيم (جماليّة، وثقافيّة، واجتماعيّة) متجدّدة، دائمة التجدّد، وليست، فقط، جديدة.

أمّا الحداثة فهي عندي قيمة في العمل الفنّي. هي قيمة التّساؤل المستمرّ. الحداثة عندي مرادفة للأصالة. ويا للغرابة!

الحداثة في تصوّري هي حداثة أبي نوّاس، لا عندما يحطّم النّسق التّقليدي للوقوف على الأطلال، بل عندما يمتزج عنده الوعي الحسّي بما يتجاوزه بحيث يصبح شعره سؤالاً مستمرّاً في الزمن، لا إجابة عليه. الحداثة عندي - على سبيل المثال - هي القيمة التي تتوفّر في كتابات الصّوفيّة القدامى من النفري والجنيد وابن الفارض إلى ابن عربي.. وهكذا، حيث يقع التّعبير في منطق الإبداع، لا في منطق التوصيل، حيث لا تصبح اللّغة إخباريّة، بل تكاد تكون مكتفية بذاتها. وليس في هذا أيّ قدر من أنواع «الشكلانيّة» المفترضة. بل هي في الوقت نفسه اللّغة الخلاّقة التي تحمل دلالات تكاد تفيض عن وعاء اللّغة نفسه.

الحداثة في ظنّي، إذن، هي كما أقول، السّعي المستمر نحو المستحيل، هي التجاوز المستمرّ للأشكال؛ هي تختلف، إذن، عن الحساسيّة الجديدة

في أنّ مجموع الرؤى أو الطرائق الفنيّة في الحساسيّة الجديدة يمكن أن تستقرّ، وتصبح نتاجاً تاريخيّاً وزمنيّاً وتتجاوزها وتقوم على أثرها حساسيّةٌ جديدةٌ أخرى، حساسيّاتٌ جديدةٌ، إذن، هي مراحل التّاريخ والزّمن. أمّا الحداثة فهي قيمة في العمل الفنيّ تتجاوز الزّمن وتخلد عبر التّاريخ.

للحداثة علاقة محدّدة واضحة بتراث كامل للثقافة العربيّة. إنّ العقليّة الأدبيّة العربيّة تغذوها المقوّمات الملحميّة والخرافيّة والتخيّليّة والجماعيّة واللاواقعيّة التي تتراوح من الفولكلور العريق الحيّ، مازال، إلى حكايات ألف ليلة وليلة، ومن تحدّي الواقع الأرضي العادي بإقامة صروح المعابد والكنائس والجوامع، إلى الخطوط والنقوش العربيّة، وهي تجريديّة، غير تشخيصيّة، ولا نهائيّة بطبيعتها نفسها، ومن «المقامات» القديمة وهي أعمال فنيّة طهرانيّة شكلانيّة ومجرّدة، إلى الرّقى والتعازيم الصّوفيّة عند النفري وابن عربي وغيرهما. وهي مقوّمات لا تتنافى مع المقوّمات العقلانيّة الأصيلة في هذا التّراث، بل تتكامل معها.

فإذا كانت الكتابة الإبداعيّة الحداثيّة في الأدب العربي الحديث على صلة وثيقة بهذا التّراث القديم الذي مازال صحيحاً وسليماً فإنّها في الوقت نفسه بالتّأكيد خروج على تطابقيّة المنحى الواقعي القديم، وهي تساؤل دائم بلا ادّعاء للإجابات الجاهزة، ووثبة في الظّلام.

* * *

إذا حاولنا أن نبسط فكرة الحساسيّة الجديدة فلنقل إنّها ظاهرة لها جانبان الآن على الأقلّ:

الجانب الأوّل أنّها ليست مجرّد نقلة أساسيّة في أشكال التقنيّات الفنيّة.

الجانب الآخر في تصوّري أنّها ترتبط بنقلة أساسيّة في التطوّر الاجتماعي والتّاريخي. الانتقاد الشّائع وغير الدّقيق الذي يوجّه إلى «الحساسيّة الجديدة» أنّها فكرة شكليّة تعتمد على الشّكل فقط وأنّها فكرة ثابتة تفتقد الرّؤية

التّاريخيّة، ليس هذا صحيحاً في كتابات من أعرفهم من الذين كتبوا عن الحساسيّة الجديدة في مصر، لأنّ كلّ من كتب عن هذه الفكرة، أو «في داخل» هذا المفهوم، ربطها ربطاً أساسيّاً بالتطوّر الاجتماعي والتّاريخي والسّياسي بكلّ مظاهره.

أمّا المرجع التّاريخي والاجتماعي لهذه الظاهرة الجديدة فتجمله ظواهر ونتائج منها: انسحاق البرجوازيّة المصريّة ووقوعها في براثن التبعيّة، فشل الليبراليّة الجديدة، فرض الصّيغة السّاداتيّة.. هذا بالإضافة إلى الجانب الإبداعي والفردي الذي يتعلّق بكلّ كاتب.

وإذا كانت الحساسيّة التقليديّة تمثّل رافداً من روافد النّظام القيمي السّائد فإنّ «الحساسيّة الجديدة» تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد. لا في الفنّ فقط، بل على المستوى الثقافي الاجتماعي والتّاريخي.

وبالنسبة للتيّار الثالث، تحديداً. وهو ما أسمّيه (ومازلت أؤكّد هذه التسمية).. تيّار استيحاء التّراث الشّعبي، فقد كان من انتقادات أحد كبار النقّاد أنّ هناك نقلة في المنهج النّقدي، لأنّ «استيحاء التراث لا يمكن أن يكون وصفاً أو تحديداً لتيّار كالتيّار الدّاخلي مثلاً»، وأختلف معه اختلافاً واضحاً لأنّ تحديد «الاستيحاء» ليس خطأً في المنهج بل هو استمرار في نفس منهج هذه الرّؤية وهذه التأمّلات؛ حيث البنية الأساسيّة للعمل الفنّي في هذا التيّار هي بنية التّراث.

ليست المسألة مجرّد «استدعاء» التّراث، بل «إحياء»، أي «إيجاد» التّراث على نحو جديد فنيّاً. إنّ بنية العمل الفنّي هنا تشكيل تراثي. هنا يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور الشّعبي أو الحكاية الشّعبيّة، أو يعتمد على الأسلوب التّقليدي في التّراث، ولو رجعنا بالذّاكرة إلى أعمال «يحيى الطّاهر عبد الله» لتبيّنا على الفور ما معنى البنية التّراثيّة في العمل الفنّي.

* * *

مازلت مقتنعاً أنّ الحساسيّة الجديدة تشتمل على تيّارات متعدّدة وليس في

هـذا التوصيف الـذي أقولـه شيء من النهائيّة المصمتة، ولا وضـع الحـدود المسبقـة ولا التصفية ولا وضـع خانـات مغلقة. لا يمكن أن يكـون هناك في الفنّ خانات محدّدة، لكن هناك سمات عامّة يمكن أن نستخلصها، ووظيفـة النّاقد أن يستخلص هـذه السّمات العـامّة لكي يفـرّق بين منحى في الـرّؤية وآخر.

أظنّني شرحت ما أقصد بهذا المصطلح، ويمكن تبسيط المقصود به عنـدما نقارن بين الذّوق العام الذي ساد الحيـاة الأدبيّة وطـريقة الإبـداع القصصي والرّوائي في مراحل مختلفة مثل مرحلة المويلحي، ثمّ مرحلة المنفلوطي، ثمّ مرحلة اللّيبراليّين في الثلاثينيّات، والواقعيين في الأربعينيّات والخمسـينيّـات، مجرّد العودة بالذّاكرة إلى هذه المراحل بشكلها العام، ومع كلّ التحفّظات التي يجب أن تدرس وتفصّل، توضح المقصود بهذه الحساسيّات الثّقافيّة في مزاج الإبداع القصصي والرّوائي.

إذا وضعنـا في الاعتبار عنـاصر أصبحت من المسلّم بها الآن في الإبـداع القصصي والرّوائي الجديـد، كما ذكـرت آنفاً، مثـل تحطيم السّيـاق الـزمني التقليـدي المسلسل، مثـل التنقّل بـين الاستبطان والنـظرة الخارجيّـة، مثل الاستغناء عن التوصيف «الواقعي»، مثل الحوار المتقطّع، مثـل التّركيـز تارّة على الظّاهر المحايد البارد (لكي نعيد خلق الدّاخـل الغامض المحتـدم)، أو الغـوص في الدّاخـل المضـطّرب الجيّاش (لكي نعيـد خلق الخـارج المتّسق المحـدّد) وكسر التّرتيب السّردي، وفـكّ العقدة التقليـديّة، وتـدمير سيـاق اللّغة، وفتح مغاور ما تحت الوعي، أو التراوح بين كلّ هذه الطرائق الفنيّـة ـ وهي قـطعاً جـديدة ـ إذا رجعنـا إلى هـذه التقسيـمات أمكننـا أن نتبـينّ مـا أقصده بملامح الحساسيّة الجديدة.

ولا مفرّ هنا طبعـاً من أن نشير، إلى جـانب الجدّة، إلى الجـديّة. فهنـاك طبعـاً الإغراب لمجـرّد الإغراب، وهـو يقع عـلى نفس المستوى مـع الاتّباع والتقليد والمحاكاة للقديم لمجرّد ذلك.

أقرأ أحياناً قصصاً لا أملك إلاّ أن أراها مركّبة ومصنوعة ومقصودة، يأخذ فيها كاتبها بشيء من طرائق هذه الحساسيّة الجديدة، ولكنّها ليست إلاّ تركيبة محسوبة وصناعة مخطّطة وشائهة. ليست فيها إلاّ قشرة، تَوَهُّماً من الكاتب أنّه يشقّ مساراً جديداً. وليس الأمر إلاّ مجرّد عجز وقصور، ونحن هنا نتعامل مع مصنوعات ومنتجات، وليست عملاً فنّياً.

وأفرّق هنا بين الكاتب كظاهرة اجتماعيّة والعمل الفنّي ككيان متحقّق وعضويّ بذاته. وهي تفرقة ـ ككلّ تفرقة ـ لا بدّ منها في التّحليل والنّقد.

والصحيح أنّ الكاتب كظاهرة اجتماعيّة لا يتحقّق إلاّ بقرّائه، أمّا العمل الفنّي فيتحقّق بقارئ واحد إذا صحّ أنّ له قارئاً واحداً، والصّحيح دائماً أنّ كتابته هي أيضاً قراءة. والعكس.

هناك في التناول النّقدي دائماً مغامرة قد تخطئ وقد تصيب. هذا صحيح. ولكن التناول النّقدي نفسه يمكن أن ينصبّ على عمل فني واحد إذا ما تحقّقت له هذه الحياة الفنيّة التي مهما أفضنا في تقصّي سماتها تفلت في النّهاية من شباك التحليلات العلميّة، وتفرض نفسها بسرّ يظلّ مستغلقاً في النّهاية، وكامناً في داخل هذه الوحدة الحيّة.

على الرّغم من أنّ قضية التأثّر والتفاعل ليست ممّا يمكن استبعاده تماماً وعلى الرّغم من التسليم بإمكانيّة وجود تأثّر بالمنجزات في الأدب العالمي شرقيّه وغربيّه إلاّ أنّي أعتقد أنّ أعمال الكتّاب الأصلاء من كتّاب الحساسيّة الجديدة، لها خصوصيّتها وقسماتها النّابعة من تراثها العربي والمصري من ناحية ومن ظروفنا ومشاكلنا وهمومنا من ناحية أخرى. ومن قسمات ذاتيّة المبدع نفسه من ناحية ثالثة. مثال ذلك أنّ تيّار التّغريب أو «العبثيّة» إذا صحّ إطلاق هذا الاسم عليه، يختلف تماماً عن التيّار التّغريبي والعبثي في الغرب عند ألبير كامي مثلاً. فبينما نجد التيّار العبثيّ في الغرب ينطوي على مقولة فلسفيّة مؤدّاها «أن العالم لا معنى له»، نجد أنّ مقابل هذا التيّار في

مصر ينطوي على مقولة ثانية مناقضة معناها «إنّ معنى العالم مختلف وأنّه موجود أساساً ولكنّه منتهَك وأنّ العدالة مفتقدة وأنّ المحبّة مسلوبة».

أنت تجد أنّ هذا التيّار إذن يقف على الطّرف النقيض من التيّار الغربي؛ وليس هناك أدلّ من ذلك على أصالة هذا الإبداع؛ نفس الوضع نجده ينطبق على التيّارات الأخرى التي أسلفتُ الإشارة إليها.

«الحساسيّة الجديدة» كما قلت بطبيعة ذاتها تحتاج إلى وقت قد يطول وقد يقصر لكي ترسخ.. لكي تتسرّب إلى وعي أكبر من المتلقّين أو القرّاء. لا ننسى أن نجيب محفوظ نفسه قضى ٢٠ عاماً يكتب وهو شبه مجهول.. فكلّ خطوة جديدة تحتاج إلى وقت، بالإضافة إلى الظّواهر المتردّية في بيئتنا الثقافيّة التي سادت فترة السبعينيّات وهي فترة تكوّن وترسّخ الحساسيّة الجديدة؛ نحن أمام ظاهرة تدخل ميدان علم اجتماع الأدب وعلى المهتمّين بهذا الجانب أن يعكفوا على دراستها ولكنّي واثق أنّ المستقبل لهذه الحساسية. هناك عدد من النقّاد المثقفين الذين بدأوا يهتمّون بهذه الظاهرة، أو بأعمال تندرج تحت هذه الظاهرة أذكر منهم د. جابر عصفور، د. صبري حافظ، د. سيزا قاسم، د. فريال غزول، د. صلاح فضل، د. شكري عياد، د. علي الراعي، وغيرهم.

ولعلّ غنى ظاهرة «الحساسيّة الجديدة» وتعقّدها وكثافتها وتعدّد جوانبها يحتاج إلى فئة من النقّاد الذين لديهم العدّة العقليّة والثقافيّة والمؤهّلين لتناولها بعكس الأعمال التقليديّة المألوفة التي يمكن أن يتناولها أيّ من شاء.

من سمات الحساسيّة الجديدة في الرّواية ما أشرت إليه بمعنى أنّ الفنّان هنا يقيم تصويراً للواقع، ولا يريد أن يعكس الواقع، بل إنّه يقيم واقعاً فنيّاً جديداً له قوانينه وله منطقه الخاص. في هذا الواقع الفنّي الجديد الموازي - كما يجري التّعبير - يمكن أن نجد أنّ العقدة أو الحبكة التي تفرش في البداية وتتعقّد وتتأزّم ثمّ تحلّ في الحساسيّة التقليديّة لم تعد موجودة، وأنّه أصبح من الممكن أن توجد عدّة بؤر مختلفة تتناول حبكات متعدّدة كما أنّه

من الممكن أن لا توجد حبكة تقليديّة على الإطلاق. . هنا نجد أنّ اللّغة لم تعد هي اللّغة المنسابة على سننها المطّردة. . لغة مفجّرة متوّرة يمكن أن تكون قاطعة وحادّة أحياناً ويمكن أن تكون حارّة وعضويّة ومتقلّبة أحياناً بمعنى أنّها لم تعد اللّغة الإنشائيّة التي كان يتّبعها الرّوائيّون من أنصار الحساسيّة التّقليديّة بل أصبحت لغة فيها من الشّعر كما أنّ فيها من الجفاف والصلابة أشياء وأشياء.

إنّنا نجد أنّ هنا عكوفاً على سبر أغوار النّفس الدّاخليّة وتقصّي مناحيها الخفيّة لم يكن موجوداً عند أصحاب الحساسيّة التّقليديّة بحيث أصبح للحلم وللكابوس وللهذيان مضمونٌ وشكلٌ وفعاليّة أساسيّة، نجد أنّ الرّواية لم يعد يقصد بها إلى علاج بنية اجتماعيّة بشكل قريب المتناول بل اندمجت الهموم الاجتماعيّة اندماجاً حيّاً في نسيج العمل الرّوائي، وانصهرت في هموم البطل أو اللابطل. ومن هنا لم يعد الحوار التّقليدي سواء كتب بالفصحى أو العاميّة في الحساسيّة التقليديّة مهمّاً، بل أصبح للصوت الواحد أكثر من مستوى، كما أصبح هناك مستوى واحد لعدّة أصوات من ناحية أخرى.

تأكّد هنا نوع من انهيار الحاجز التّقليديّ بين الظاهر والباطن، بين الحلم والصّحو، الواقع والخيال، هذا النّوع من الانصهار أو الاندماج بين هذه المستويات المختلفة في رأيي هو الأقدر والأقرب إلى صدقٍ فنّي من نوع أعلى مستوى بكثير ممّا حقّقه القدامى.

ومع التسليم بأهميّة التغيّر الاجتماعي في إحداث هذه النّقلة أظنّ أنّ هناك عوامل أخرى لا تقلّ أهميّة، منها في تصوّري تأثير الوعي الذّاتي في تطوّر الحساسيّة الجديدة، والقابليّة للتفتّح والمغامرة عند الكتّاب المبدعين وعند المثقّفين أيضاً بحيث ينكشف لهم ولنا أنّ المجرى التّقليدي كلّه قد أوشك على النّضوب وأنّه لم يعد قادراً على مزيد من العطاء. . أقصد أنّه أدّى دوره التّاريخي؛ أريد هنا أن أوازن بين العوامل الاجتماعيّة والعوامل

الذّاتيّة والثّقافية المختلفة ومنها العوامل التي تتعلّق بشخصيّة الكاتب وتكوينه وثقافته.

أمّا لماذا سُمّيت بالحساسيّة الجديدة؟ فهذا مصطلح كغيره من المصطلحات.. «الحساسيّة» هي باختصار كيفية تلقّي المؤثّرات الخارجيّة والاستجابة لها.. ومن الإشارة التي أوجزتها ستجد أنّ هناك نقلة في هذا النّوع من التلقّي والتحدّي والاستقبال والاستجابة للعوامل الاجتماعيّة والثقافيّة والذّاتيّة أيضاً متشابكة كلّها. لهذا أوثر أو أفضّل مصطلح الحساسيّة لأنّني أعتبره أدقّ وأوفى من مصطلح «العَالَم الجديد» مثلاً لأنّه يوحي بالثبوت والجمود، و«الكيان الجديد» لأنّه يوحي بنوع من الانتهاء والكمال، لكن الحساسيّة توحي بمرونة متجدّدة وتدفّق مستمرّ. وإن كان من الممكن إذا شئنا أن نقول «البلاغة الجديدة» أو «الكتابة الجديدة» بشرط أن نحدّد مفهومها تحديداً دقيقاً أو أقرب ما يكون إلى الدّقة.

إنّ إنجازات الحساسيّة الجديدة على قصر مدّتها وعلى أنّها بطبيعة اقتحامها لمناطق مجهولة ولأراضٍ جديدة في السّاحة الفنيّة، ليست قليلة العدد، بالعكس، بمجرّد سرد الأسماء والأعمال التي ذكرتها (وكلّ ما ذكرت من أسماء ليس إلاّ على سبيل المثال، بطبيعة الحال). يعطينا كمّاً وافراً، ولكن المعيار في النّهاية ليس بالكمّ ولكن بالكيف. فلعلّ عملاً فنيّاً واحداً له من الأثر والقيمة ما يفوق أربعين عملاً آخر.

ولكن هناك أيضاً على الجانب الآخر ـ وهو من طبع هذه الرّؤية وتلك التقنيّات ـ أنّها لا تجعل من الممكن في البداية أن يتقبّلها جمهور واسع وإنّما هي بالضرورة شقّ طريق صعب إلى وعي أعداد أكبر من القرّاء، لكي ترتفع بهذا الوعي وتلتقي به على مستوى أعلى وأكثر قيمة.

إنّ المرارة المرهفة المثقّفة التهكميّة والتخاييل الفانتازيّة عند صنع الله ابراهيم، والتورّط السّياسيّ واللّفظيّة السّياسيّة المباشرة عند يوسف القعيد،

والصنعة الفنيّة الرّقيقة الماكرة عند جميل عطية ابراهيم، والقصص الشّعري الموجز، الكثيف، المقطّر عند محمّد المخزنجي، وابتعاث اليقظة الطفليّة الرّيفيّة عند سعيد الكفراوي، وأعمال الكثيرين غيرهم، ممّن ذكرت أو لم أذكر، تشفّ عن جرأة حقيقيّة وإلهام حقيقي.

الظاهرة الجديدة والهامّة التي لعلّها تأكّدت في السّنوات الأخيرة فقط هي ظاهرة ما أسميته «بالقصّة القصيدة» وما يمكن أن نسمّيه «بالكتابة عبر النّوعيّة» في الوقت نفسه وهي ظاهرة تزداد أهميّة في الكتابات الأخيرة حيث نجد أنّ نصيب السّرد في العمل القصصي يتضاءل، وإنْ ظلّ هو المعيار، وظلّت له سطوة، ويزداد في المقابل نصيبُ الشّعر. ولعلّه يمكن فهم ما أقصده إذا رجعنا إلى أعمال كتّاب مثل المخزنجي أو اعتدال عثمان أو أعمال الكتّاب الجدد مثل صلاح والي ومنتصر القفّاش ومحمّد حسّان وعبد الحكيم حيدر وابراهيم عيسى وربيع الصبروت وناصر الحلواني وبعض قصص ابتهال سالم.

ولا أنسى أن أذكّر مرّة أخرى بأعمال أراها على قدر كبير من الأهميّة لكاتب هو أيضاً قليل الحظّ من الشّهرة والذيوع لأنّه يحرص حرصاً على البعد عن الأضواء وعن التّسويق لنفسه هو نبيل نعّوم جورجي الذي يضرب بسهم في كلا التّيارين: تيّار التّراث وخاصّة تراثه القبطي جنباً إلى جنب مع التّراث الصوفي والهندي، كما يضرب بسهم في العمل القصصي الشعري. ولا يمكن أن ننسى رائداً كبيراً هو أيضاً غير معروف بالقدر الجدير به هو بدر الدّيب الذي يكتب كتابةً «عبر نوعيّة» منذ ١٩٤٧ وحتّى الآن.

قبل أن أغادر هذه التأمّلات أحبّ أن أشير إلى الاستحداث التقنيّ الذي يتمثّل في دمج اللّغة التّسجيليّة، لغة الوثائق والصّحف والتّقرير المباشر داخل تيّار أو آخر من هذه التيّارات، على نحو ما فعلت خاصّة في «الزمن الآخر»، وهي تقنيّة تستدعي الواقع استدعاء يفي بمتطلّبات العمل الفني وينتهي في النّهاية إلى الارتباط اللّصيق بشكل خاصّ لهذا الواقع، كما لا

أنسى أيضاً أهمّيّة التقنيّـة الحديثـة الأخرى، تقنيّـة المحارفـة أو الإصاتـة أي استخـدام الحرف بشكـل متكرّر، التي بـدأت تنتشر: استخدام مـوسيقى الحـرف، وهـو أيضـاً مـا لجـأت إليـه من زمن مبكـر في بعض فقـرات من «حيطان عالية»، وما تبلور وتركّز في «رامة والتّنين». وقد بدأ هـذا التكنيك يشيع بشكل ينذر بخطر الوقوع في مجرّد البرقشة والنمنمة والزخرف البديعي القديم، فإذا كان لي أن أحذّر فإنّني أحذّر من هـذا الخطر وأرجـو أن يكون اللّجوء إلى هذا التكنيك على نحو يتوفّر فيه الصدق، وأن يكون الهدف من تحقيقه يرمي إلى مهاجمة المستحيل (وفي ظنّي أنّ مهاجمـة المستحيل هـو المبرّر الأسـاسي للعمل الفنّي). والمستحيـل هنا بـالتّحديـد هو عبـور الفجوة بـين الموسيقى كصوت بحت وبين الدلالة اللّغوية، ودمجها معاً.

ذلك كلّه يثبت في النّهاية أنّ الواقع لا يمكن أن يستنفد، ولا الفنّ.

* * *

إذا كانت «الحساسيّة الجديـدة» في القصص قد تـأكّدت في الستينيّـات، واستمرّت موجتها في السبعينيّات، وحتى الآن، عالية الثّبج، فإنّ الحـداثة في الشّعر، عندنا، تأخرت حتى السبيعنيّات. وإذا كان قصّاصو السبعينيّات وروائيّـوها لم يفعلوا إلّا أن أكّـدوا استمـرار الحسـاسيّـة الجـديـدة في فنّهم، ووسّعوا من مناطقهـا، وعمّقوا بعضـاً من رؤاها، فـإنّ شعراء السبعينيّـات الحداثيين هم - وحدهم - الذين اقتحموا لأنفسهم مساحات جديدة - تماماً - على الشّعر، في مصر، وهم أصحاب البدء فيـه. ومازال في يقيني أنّ شعـر التفعيلة - سواء أكان عمـوديّاً أم غير عمودي - هـو الذي وصـل إلى غَسَق الحساسيّة التقليديّة كلّهـا، التي سوف أعـدّها، عـلى نحو عـام، من الشّعر الجـاهلي، حتى شعـر صـلاح عبـد الصبـور، وأمـل دنقـل. إنّ مـا يسمّى «بالشّعر الحديث» في مصر، قبلهم، ليس إلّا من ملحقات مـدرسة «أبـولو» مع تغييرات في الظلال، وفي الاتجاهات الاجتماعيّة. وهل ينبغي أن أقـول مرّة أخرى إنّه ليس هنـا حكم قيمة، أو إهدار، أو تقليل من شأن شيء، بل هذا توصيف، وتحديد؟

شعراء الحداثة السبعينيّون في مصر، وأندادهم في البلاد العربيّة مثل عباس بيضون، وعبده وازن، ونوري الجرّاح، وأمجد ناصر وغيرهم كثيرون، وأسلافهم من شعراء قصيدة النثر بطبيعة الحال، هم الذين كسروا - أخيراً - وثن تلك المقدّسة الصغيرة، التي سميت بالتفعيلة، وجابهوا المسألة الشّعريّة، حاسمين، على محوريْ: الشّكل والمضمون، بلا فصل بين المحورين؛ فعلى محور المضمون، فإنّ لشعراء الحداثة المصريين والعرب، كشوفاً كثيرة، منها - لأوّل مرّة - الإمساك بالواقع الحيّ، حتى وإن كان قذراً وملطّخاً، إمساكاً شعريّاً محكماً وصارماً، فهم يرون في عملهم شعرَ المبتذل، والرثّ، والصغير، والجدل بين مستويات الشّائع والسّامي، واليومي والأسطوري، والوقائعي والرّمزي، في وقت معاً. صحيح أنّ بعض شعراء التفعيلة مسّوا ذلك مسّاً خفيفاً، أو قاربوه، ولكنّهم كانوا - دائماً - يجفلون منه، أو يأخذونه مأخذ «المفارقة»، التي تصنع حدّين قائمين، منفصلين. شعراء السبعينيّات كسروا الفصل بين حدّي: الواقع وتصوّره، حدّي: الرثّ والسّامي. وهم يسعون إلى «تكوين» واقع شعري، لا إلى عكس، أو تطوير، واقع ما، ولا إلى «التّعبير» عنه بل إلى إيجاده، وخلقه. ومن ثمّ، كان اعتراضهم الأساسي على الرّبط الميكانيكي بين الواقع والشّعر، وبين الفن وقيمة التّفاؤل والإيجابيّة، التي توضع، عند بعض المنظّرين، كأنّها حصاة من صوان صلب، غير قابل للشرخ، في قلب لحم الشّعر الحيّ، بين الحركة الاجتماعيّة والحركة الفنيّة بالتوازي المحسوب.

لن أفعل إلاّ أن أضع رؤوس عناوين، بأوجز ما أستطيع، لخصائص الحساسيّة الجديدة في الكتابة الشّعريّة، على المحور الشكلي (ومرّة أخرى، فإنّ الشّكل عندهم - وعندي - هو مضمون، بمعنى ما وأساسيّ) كسر حاجز التفعيلة، وخلع مسوح القدسية عنها، سواء بالبحث عن نسق موسيقي متحرّك، وغير منمّط، أو باستخدام قصيدة النثر - أي قصيدة الحركة

والسكون، قصيدة الإيقاع الموسيقي المفترع غير القالبي ـ وحدها، أو في نسيج نسق مغاير، ومعقّد، ومتراكب، وتثوير اللّغة، بالنحت، أو بالمتح من ينابيع العاميّة الحيّة، أو باستيلاد سياقات لغويّة مستحدثة، على السّواء، وتجاوز مفهوم الجنس الشّعري السّابق إلى جنس شعري آخر، غير نموذجي، فيه قصّ، وسرد، ودراما، وواقعيّة، وتسجيل صراح، وفيه استيلاء على مصطلحات الفلسفة أو الفيزيقا، مادام ذلك كلّه يخدم الغرض الشّعري، كما نجد الصّورة الشّعريّة المركّبة، والمجاز الذي سقطت جسوره الوسطى.

وعلى المحور المضموني (الذي لا تحقّق له إلاّ في شكله، هو) سوف نجد تطويراً أعمق، وأفعل، لتوظيف الأسطورة (توظيفها، لا مجرّد ترصيع «الشعر» بها، ولا مجرّد الإحالة عليها)، بحيث تكون الأسطورة مضمرة في جسد القصيدة نفسها لا مجاورة لها. سوف نجد القصيدة ولم تعد قراراً واختياراً وحسماً، بل مغامرة ومساءلة ومصادمة، في بنية معقّدة، ليست مغلقة بل مفتوحة للاحتمالات، لا تنصاع للمفهومات الجاهزة، ولا تصوغ الجاهز والمكرّس، ولا تعيد تعميل المقبول، بل تجرح، وتهجم، وتخترق، فهي قصيدة الإشكاليّة، لا قصيدة التبشير، ولا قصيدة التقمّص والتوحّد العاطفي. ومن ثمّ، فإنّ الغموض، الذي طالما اتّهمت به هذه القصيدة، هو الغموض الخلاّق، الحافز، الذي يريد من المتلقي أن يكون ـ هو، أيضاً ـ مبدعاً، وخلاّقاً، وموضوعاً في قلب الإشكاليّة.

لذلك، أقول إنّ العمل الإبداعي باتّجاه الشّعر الحقيقي ربّما كان هو عمل هؤلاء الشّعراء الجدد.

* * *

هل أحتاج ـ وأنا أقترب من نهاية هذه التأمّلات، على سبيل التقديم لهذا الكتاب عن أدب الحساسيّة الجديدة في مصر ـ أن أقول إنّ من العناصر المركوزة في عمق هذه الحساسيّة الجديدة عنصراً أساسيّاً، لا أريد أن يفهم

باعتباره عنصراً أيديولوجيّاً، فقط (هو كذلك، بالتّأكيد، ولكن له أبعاداً تنبع من الموقع الأيديولوجي وتتجاوزه إلى تحقّق فنّي): إنّ كلّ كتّاب الحساسيّة الجديدة، بلا استثناء، يقفون في موقف السّعي إلى نظام قيمي أكثر عدلاً، وأوسع تحرّراً، وأعمق إيماناً بكرامة الإنسان الأساسيّة، وإنّهم مع المقهورين - وهم منهم - ضدّ القهر، ومع المستَلَبين ضدّ الاستلاب، ومع الباحثين، بكلّ ما في الجسد والروح من عذاب وإرادة، عن الحرّيّة والخصب؟

القسم الثاني

ما قبل الحساسية الجديدة

القدريّة والأنماط الرئيسيّة في عالم نجيب محفوظ

تتناول هذه المقالة محورين أساسيين في عالم نجيب محفوظ الرّوائي، هما محورا «القدريّة» من ناحية، و«الأنماط الرئيسيّة» من ناحية أخرى، كما يتبدّيان في أعماله الأولى التي نعالجها هنا، وحدها.

ولكنّهما مع ذلك، فيما أزعم، محوران تدور حولهما أعمال نجيب محفوظ كلّها، بل يقوم عليهما، بمعنى من المعاني، عالمه الرّوائي بأكمله.

في كلّ أعمال نجيب محفوظ - منذ أن كتب «عبث الأقدار» أولى رواياته التّاريخيّة الثلاث التي استلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة، وعبر قصصه الاجتماعيّة والنفسيّة، وثلاثيّته الكبيرة، حتى آخر أعماله، نحسّ علاقات داخليّة تدعو بعضها بعضاً، هي أكثر من مجرّد التساوق الطّبيعي بين أعمال كاتب واحد، بل هي فيما نحسّ النغمات الرّئيسيّة الواحدة في تكوينات موسيقيّة مختلفة تتباين في أشياء كثيرة لكنّها تقوم على قرار بعينه تتردّد أصداؤه في كلّ أعمال الكاتب - لعلّها المشكلات الكبرى التي يظلّ الكاتب يواجهها بالسّؤال ويلحّ عليها بالسّبر والعلاج والاستقصاء مرّة بعد مرّة، فلا يظفر قطّ بجواب، وإنّما يظلّ الجواب منطوياً في إقامة السّؤال نفسه من خلال التّجربة الفنيّة.

(*) الأفكار الرئيسيّة في هذه الدراسة كانت قد جاءت - بصياغة مختلفة أحياناً ومتقاربة أحياناً - بعنوان «عالم نجيب محفوظ» نشرت في مجلّة «المجلّة» القاهريّة، عدد يناير (كانون الثاني) ١٩٦٣، فأعيدت صياغتها، وأضيف إليها، ونوقشت الأفكار الرئيسيّة فيها من جديد، وكتبت في العام ١٩٨٩، ونشر شطرٌ منها في «الكتاب التذكاري» الذي نشرته وزارة الثقافة المصريّة، احتفالاً بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ١٩٨٨.

إنّنا نلتقي المرّة بعد المرّة بأنماط بعينها من المواقف والشخوص، لا تكاد تتغيّر في نسيج تكوينها، ولكن مقدرة الكاتب تخلقها في كلّ مرّة خلقاً جديداً. أو يكاد أن يكون جديداً ـ وحيلته الفنيّة تضعها في سياق يستأثر بالانتباه ويحيد به عن الأصداء القديمة التي طرقت المسامع من قبل.

ومن ثمّ فإنّ هذه الأنماط بعينها من المواقف والشخوص ليست فقط تكراراً رتيباً لنغمة واحدة، بل هي ركائز ثابتة تدور حولها تجارب متعدّدة، وفي كلّ مرّة ترتفع هذه الركائز الثابتة إلى مستويات جديدة، ولعلّ دوّامات التجارب الفنيّة الدؤوب التي تحيط بها من كلّ جانب تكشف عن أبعاد لم تكن مستبينة من قبل.

ما سرّ هذه المصادفات الغريبة التي تقع في كلّ روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذي لا يُرَدّ؟ هي مصادفات مرسومة دقيقة التّصميم محكمة الوقع، وليست بالأحداث العرضيّة العفويّة، كأنّي بها تنتظم في سلك منطقٍ ما ـ قد يبدو لأوّل وهلة مجافياً لقواعد المنطق ـ لكنّها تنزل كالضّربات المحتومة وتنبع عن اقتناع أوّليّ لا يقبل التساؤل.

شيءٌ ما في أعمال هذا الكاتب يقتضي هذه الحتميّة مفروضة أوّلاً وقبل كلّ شيء على هذه الأحداث التي تقع كأنّها تتأتّى بالمصادفة. هل هي القدريّة المطلقة، قدريّة تستخفي، راسخةً وطيدة، في قلب الأساس المدفون الذي تقوم عليه، بعد ذلك، بنايات محكمة التشييد، دقيقة التصميم، لا تغفل عن أدق التّفاصيل، ولا تنسى أن تعنى أخصّ العناية بأوهى الروابط كما تعنى بأقواها بنية وأضخمها قواما؟

فإذا أوشكنا على الاقتناع ـ بل اليقين بأنّ هذه القدريّة الغريبة العميقة الجذور هي أولى قسمات فنّ نجيب محفوظ، فهل ثمّ صلة بينها وهذا الظلّ الرّازح من التشاؤم الشامل الذي يرين على كتاباته؟ ذلك أنّ عالم هذا الفنّان الكبير ليس بالعالم المشرق النيّر بالتّفاؤل السّهل.

ولكن التّشاؤم عند نجيب محفوظ ليس تشاؤماً مطلقاً وإن كانت نغمته هي الرّاجحة. وهو لن يقطع بشيء أبداً في هذه القضيّة، ولكنّه لن يلوذ منها بالهرب السهل إلى الحلّ القريب. وإن تكن ثمّ مخايل من النّور تومض في هذا العالم فهي لن تنطفئ أبداً انطفاءة العدم - ذلك أنّ الإرادة الإنسانيّة عنده، مهما أحبطت، إرادة عنيدة، وقوّة الحياة تيّار دافع يحتفي نجيب محفوظ بما فيه من متعة ومغامرة، كما يحتفي بما يجرّ من ويلات وهزائم وضياع.

هل العالم الذي يخلقه لنا نجيب محفوظ منبتّ الصّلة بالعالم الذي تعيش فيه الكائنات الإنسانية، عالم المأساة المتهدّدة والموت المتربّص والإخفاق الذي يصيب أعزّ الأماني ويحبط أعنف الشّهوات؟ العالم الذي تجري فيه مصائر النّاس، في كونٍ مانفتأ نستجوبه فلا يجيب، نتطلّب منه السّعادة والفهم والاستقرار والثروة والإيمان، فلا نظفر في الغالب إلاّ بالبؤس والحيرة والسّقوط: العالم الذي تضطّرب فيه كائنات اجتماعيّة تنتمي إلى قطاعات محدّدة المعالم من مجتمع له موقعه المرسوم في المكان والزمان. في حدود الطّبقة الوسطى الصّغيرة بأطرافها علواً وسفلاً في السلّم الاجتماعي، في حدود ثلاثينيّات هذا القرن بأطرافها الزمنيّة استدباراً حتى أوائله واستقبالاً حتى الآن، وهو يلتزم حدود هذه القطاعات التزاماً صارماً. فليست مصر كلّها، مصر الفلاّحين ومصر الصّعيد الهائلة العميقة بأسرارها وغوامضها، ممّا يدخل في نطاق عالم نجيب محفوظ، إنّما هي دائماً القاهرة، إلاّ خطفات سريعة، وهي أساساً قاهرة الأحياء القديمة في الحسينيّة والجماليّة والعبّاسيّة وما يقاربها ويجاورها، والقاهرة الحديثة هي أقصى تخوم هذا العالم في حدوده المكانيّة.

أمّا الاسكندريّة ورأس البرّ فلا نعثر بهما إلاّ في القليل الأقلّ من أعماله.

بعد أن نفرغ من التسليم بدقّة الأداة الفنيّة عند هذا الكاتب، وسعة حيلته، ومقدرته على التّصميم والبناء، وصبره الطّويل في خدمة فنّه

ـ وليست هذه كلّها فيما أحسب بحاجة إلى فضل بيان أو استشهادٍ من المتون ـ فهل يسعنا إلاّ أن نسلم بأنّ القدريّة والتّشاؤم من القسمات المميّزة في الوجه الذي يطالعنا به عالم نجيب محفوظ؟

أحب أن نفرغ من التّسليم بارتباط هذا الكاتب بمجتمعه ارتباطاً وثيقاً ـ ونحن نجد فنّه يغصّ بالشّواهد على ذلك إن كنّا بحاجة إلى شواهد ـ وإنّنا لنسعد بأن نجد بيننا هذا الكاتب الذي تقلقه ـ بل تمضّه ـ مشاكل مجتمعه، فيستقصي خصائصها استقصاء صبوراً وصريحاً في وقت معاً، ويحسّ نبض هذا المجتمع إحساساً مثقلاً لا ينزاح، وفي خلال ذلك ينهض بعملٍ هو أشبه شيء فعلاً بعمل المسح الاجتماعي الشّامل، دائماً في حدود قطاع واحد واضح الحدود من مجتمع مصر في فترة زمنيّة واحدة واضحة الحدود. وإذا كانت سعادتنا بذلك خليق بها أن تتأكّد إذ نقارنه ـ عن قصد أو عن غير قصد ـ برصفائه من كتّابنا الكبار فلا نكاد نعثر عندهم على مثل هذه الكفاءة الكبيرة في الرّصد الاجتماعي والتسجيل الذي يوشك أن يصل أحياناً إلى حدّ الجفاف من فرط الدقّة، فلا ينبغي أن ينسينا ذلك أنّ هذه الميزة الكبيرة في فنّ نجيب محفوظ ليست إلاّ ظاهرة تأتي في المرتبة الثانية، بل هي فيما نزعم إحدى حيله الفنيّة البارعة. نحن هنا بإزاء هموم اجتماعيّة تتّصل على الفور اتّصالاً حيّاً بهموم الخير والشّر، والعدالة بمعناها الأعمّ، هموم المصير. وما أظنّني هنا أيضاً بحاجة إلى الاستشهاد بالمتون، ففي الوسع أن تساق منها الأدلّة بلا حصر، ولكنّي أكتفي بما يقوله نجيب في أحد أحاديثه الكثيرة: «مادام هناك إنسان يستغلّ الآخرين فالفساد والشّر قائمان. الذي يستغلّ شرّير والمستغَلّ بائس. . والعلاقات بينهما حقد وكراهية، وما بين الشّر والبؤس لا تطلع إلى الله. . إنّني أطلب الحياة حياةً إنسانيّة، علاقات الناس تقوم على الحبّ والتعاون حتى يستطيعوا أن يتّجهوا إلى الله. . أنا لست فيلسوفاً ولكنّي أحلم وهذه أحلامي. . أتطلّع إلى لون من ألوان الحياة تستطيع أن تطلق عليه «الصوفيّة الاشتراكيّة». . حياة هي

التطلّع إلى الله. . والإنسان لا يستطيع أن يعرفه إلاّ إذا ارتفعت حياته إلى مستوى نظيف خالٍ من المفاسد والشرور».

إن قضيّة ارتباط الكاتب بمجتمعه، من أوّليات الفنّ، والفنّ الروائي بخاصّة، وهي من معالم أستاذيّة نجيب محفوظ وإحدى فضائله أو أحد أفضاله، وقد كنّا نفتقدها عند روّاد آخرين سابقين لهذا الفنّ في تاريخنا.

كتب نجيب محفوظ في سنة ١٩٣٩ أولى رواياته «عبث الأقدار» فهل كان من مجرّد المصادفة أم من توفيق الحدس أن يطلق عليها هذا الاسم الذي يبدو لأوّل وهلة رومانتيّاً ساذجاً في رومانتيّته، بل يبدو كأنّه من عناوين تلك الرّوايات التي تعجّ بها أسواق التسليّة والتلهّي، كروايات ريدار هاجارد الذي كان نجيب محفوظ عندئذ معجباً به، يقرؤه بشغف، فلعلّك تلمس تأثيره واضحاً في كتاباته الأولى.

يخيّل لي أنّ «عبث الأقدار» هو مقوّم رئيسي من مقوّمات عالم نجيب محفوظ، ومهما أجلت النّظر في كتاباته طولاً وعرضاً خلال السنين الطّوال فلن يسعني أن أفلت من اليقين بأنّ هذه القدريّة من مميّزات فنّه وفكره. ولعلّ القدريّة أيضاً من خصائص رؤيتنا الأصيلة نحن المصريين منذ أقدم عصور تاريخنا. لست أقطع في ذلك بشيء، ولست أفسّر هذه القدريّة في الوقت نفسه تفسيراً ضيّقاً يقصرها على الاستسلام للمصير استسلاماً سلبيّاً خانعاً، فقد تكون شجاعة العمل، والصّبر عليه، والكفاح الدؤوب، بل قد تكون المغامرة، وركوب المخاطر، كلّها واقعة في داخل إيمانٍ - يتجاوزها كلّها - بالقدر وبالقضاء المحتوم، بأنّ المكتوب على الجبين لا بدّ أن تراه العين. وليس ذلك تناقضاً إلاّ في الظّاهر، وهناك مواقف فلسفيّة تعرف مثل هذا التناقض بين اليأس الكوني وبين حرّيّة الإنسان في تخطيط مصيره، بين القلق الوجودي وبين الاختيار.

ومهما يكن من أمر فقد اتّخذت المشكلة أوضح قوالبها وأكثرها عرياً في

رواية نجيب محفوظ الأولى. وهي المشكلة التي ستصبح فيما بعد من أولى بؤرات اهتمامه، وسوف تتّصل عنده أوثق اتّصال بمشكلة حرّيّة الإنسان في العمل، ومصيره في العالم. «عبث الأقدار» هي قصّة ارتقاء «ددف رعَ» عرش مصر، خَلَفاً عظيماً لسلف عظيم هو خوفو صاحب الهرم، وهي أيضاً قصّة ارتقاء ابنٍ وفيٍّ نموذجيٍّ من أبناء الطبقة الوسطى مدارجَ المجد حتى أسمى مراتبها - وهذه قصّة أخرى لن يفتأ نجيب محفوظ يردّدها في كلّ أعماله على وجه التّقريب، بكلّ تنويعاتها - ولكنّها فوق ذلك كلّه قصّة القدر المضروب النّافذة كلمته، أو بالأحرى قصّة الحوار الذي يدور دائماً بين الإنسان إذ يتحدّى الجبريّة المفروضة عليه وهذه القوّة العليا المطلقة الكلّيّة التي تحدّد في النّهاية مسار حياته مهما تملّص من قبضتها. حوار ينتهي دائماً بإخفاق الإنسان واندحار بطولته، ينتهي دائماً بسيادة شيء ما أعلى من منطق الإنسان وأقوى من كلّ جهوده:

«لقد اتّفقت كلمة الحكمة المصريّة التي لقّنتها الأرباب للسلف.. بأنّ الحذر لا ينجّي من القدر.. لو كان القدر كما تقولون لسَخُف معنى الخلْق، واندثرت حكمة الحياة وهانت كرامة الإنسان، وساوى الاجتهاد الاقتداء، والعمل الكسل، واليقظة النّوم، والقوّة الضّعف، والثورة الخنوع، كلا... إنّ القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التّسليم به».

وعلى الرّغم من هذا الاحتجاج القوي فمن العجيب أن تنتهي الرّواية بنفاذ كلمة القدر. فهل يرى الكاتب أنّ معنى الخلْق لسخيف، وأنّ حكمة الحياة لمندثرة، وأنّ كرامة الإنسان هي حقّاً من الهوان بمكان؟

والغريب أن مُضيّ حكم القدر إنّما يتأتّى، في أولى روايات نجيب محفوظ، عن طريق ضروب الكفاح الشّريف والخلق الفاضل والشّجاعة وحصافة العقل وفطنة القلب معاً.

جاءت نبوءة ساحر بكلمة أنْ سيرتقي عرش مصر «ددف رعَ» وهو بعد طفل رضيع، ومن ثمّ فلن يخلف خوفو على عرشه ابنُه من صلبه، وإذن

فلينهض خوفو ليقضي على هذا الطّفل الرّضيع. إن «ددف رعَ» يفلت من المصير، ولكن ينتحر أبوه كاهن رعَ الكبير، ويفتديه طفل آخر فيموت عوضاً عنه، وتهلك أمّه في طريق الهرب. هذه الكوارث التي تحلّ دائماً بالأبرياء في مجرى فاجعةٍ منطلقة في مسارها لا تتمهّل، هي نغمة أخرى من النغمات الثّقيلة التي لن تفتأ تتردّد بأصدائها الموجعة مادام يصحبنا هذا الكاتب القاسي في عالمه الرّهيب. لكن قسوة الكاتب هي قسوة الأمانة والصدق بإزاء رؤية لا تهاب المواجهة.

وتمضي الرّواية حتى يعنو خوفو في النّهاية لكلمة القدر، ويموت، على عظمته وحكمته وإحاطته بأسباب السّعادة كلّها، مقهوراً.

في هذه الرّواية، إذن، نلتقي لأوّل مرّة، في أكثر القوالب عرياً وبساطة، بالكثير من المواقف والشخوص التي سوف نتعرّف عليها مراراً فيما بعد. الموظّف الطيّب بملامحه المرسومة بعنايةٍ وتشخيصٍ حريصٍ، كم مرّة سوف نلقاه، بين موظّفي الحكومة الذين تغصّ بهم روايات نجيب محفوظ، هذه الملامح الجسمانيّة والقسمات النفسيّة مرصودة في تسجيل دقيق، مركّزة في تقطير مكثّف في واحد أو موزّعةً على كثيرين، لكنّها هي لا تتغيّر كأنّها من ظواهر الطّبيعة في مصر، والفتى الذي يحبّ الأميرة بنت الملك من أوّل نظرة ويُخلِصها الحبّ حتى النّهاية، ويخطبها لنفسه من مقام أبيها العالي، إنّ قصّة هذا الحبّ وهذه الخطبة سوف تلاحقنا في روايات نجيب محفوظ، وقد اتّخذت صوراً شتّى ولكن نمطها باقٍ ثابت أبداً لا يحول - بنامون ورادوبيس في «رادوبيس»، إسفينيس وأمنريديس في «كفاح طيبة»، محجوب عبد الدّايم في «القاهرة الجديدة»، رشدي ونوال في «خان الخليلي»، كامل رؤبة ورباب جبر في «السّراب»، كمال وعايدة في «قصر الشّوق» ثمّ عيسى وسلوى في «السّمان والخريف» بل إنّ خطبة عبّاس الحلو وحميدة في «زقاق المدق» قد لا تخلو من أصداء لهذا الموقف النمطيّ بعينه.

هل هي إحدى خصائص الطّبقة الوسطى الصّغيرة، تطلّعها إلى التعلّق

بأذيال الطّبقة التي تعلوها في مدارج السلّم الاجتماعي، هل هو شوق من أشواق النّفس الإنسانيّة - تطلّعها إلى الارتقاء علواً في مدارج السلّم الذي يصل بين الأرض والسّماء، كأنّه سلّم يعقوب في التوراة؟ أيّاً كان الأمر فالغالب الأعمّ أن يسقط المتطلّع إلى أعلى، وأن تتدهور درجات السلّم تحت قدميه.

وعلى الرّغم من أنّ الرّوايات الفرعونيّة الثلاث تدور في مصر القديمة، وعلى الرّغم من احتفال الكاتب بأن يسوق التفاصيل، كعادته، فلست أجد فيها روايات تاريخيّة بالمعنى الحقيقي. هي روايات أفكار وأقضية وتحليلات، وإن اتّخذت إطارها من التّاريخ القديم. فهي لم تقلّب رائحة التّاريخ المميّزة ولا تبعث نكهته ومذاقه. لم تهتزّ الحياةُ بكثافتها في الأسماء التّاريخيّة، ولم يتح لنا أن نغوص في أعماق بصائرهم وعقائدهم ورؤيتهم للحياة. والأرجح أنّ هناك حيوداً عن التزام الدّقة كلّ الدّقة في تصوير العادات والأدوات وأنماط السلوك وتصوير العقائد - بل في أسماء المدن والبلدان حيث يستخدم الكاتب في الغالب الأعم الأسماء اليونانيّة للبلاد في عصر لم تكن اليونان فيه قد عرفت عنها شيئاً على الإطلاق - هيراكيونبوليس مثلاً بدلاً من هاتنن نسوت «أهناسيا» وامبوس بدلاً من نوبيت - ولكن الأسماء المصريّة القديمة ترد أحياناً بدلاً من الأسماء اليونانيّة في الوقت نفسه: نخب بدلاً من إيلثيابوليس «الكاب». . وهكذا. تلك مسائل متروكة للباحثين التّاريخيين وأضرابهم، ولكن ذلك كلّه يهون، بالطّبع، فإنّني زعيم بأنّ هذه الرّوايات ليست بالرّوايات التّاريخيّة، وهي ليست على اليقين روايات رومانتيّة، مهما أحبّ الكاتب أن يسمّيها بذلك، بل هي في ظنّي الإرهاصات الأولى للأبنية العقليّة التي سوف يبنيها نجيب محفوظ، والتجارب الأولى التي يتيح فيها لمقوّمات فكره الأساسيّة أن تتشكّل خلقاً سويّاً.

سوف نلتقي بالقدر والمصادفة في «رادوبيس» ثانية الرّوايات الفرعونيّة كما نلتقي بها في كلّ رواياته على وجه التّقريب:

«ـ مصادفة. إنّ هذه الكلمة. . مهضومة الحقّ يُظنّ بها التخبُّط والعمى ومع هذا فهي المرجع الوحيد لأغلب السّعادات وأجلّ الكوارث، فلم يبقَ للآلهة إلاّ القليل النّادر من حادثات المنطق. كلا. . إنّ كلّ حادثة في هذا العالم لا شكّ موكّلة بإرادة ربّ من الأرباب ولا يجوز أن تخلق الآلهة الحادثات ـ جلّت أو تفهت ـ عبثاً أو لهواً. .

ـ وما المصادفة؟. . إنّها قضاء مقنّع!

ـ إنّها كالعاقل المتغابي».

«رادوبيس» هي قصّة «المصادفة» أو هذا القضاء المقنّع الذي ربط مصير فرعون مصر العظيم مرنرع الثاني بالغانية رادوبيس، وفقدانه العرش في سبيل هواه الجَموح، وهزيمته من جرّاء هذا الهوى، في صراعه مع كهنة آمون. وتنتهي القصّة بنهاية أخذنا منذ الآن نتعرّف على ملامحها ونتنظر ضربتها، تنتهي بمقتل الملك، وانتحار رادوبيس، وقضاء طاهو القائد العظيم على نفسه بالخيانة ثمّ بالفضيحة ثمّ الانتحار.

في «كفاح طيبة» ثالثة الرّوايات الفرعونيّة، وأصلبها عوداً وأحفلها بمشاهد الكفاح والحرب والتّدبير المحكَم لتحرير مصر، والإرادة النّافذة إلى هذا الغرض، تلعب المصادفة أيضاً دورها في التقاء أسفينيس ـ وهو أحمس مستخفياً تحت اسم تاجر، متنكّراً بزيّه ـ وامنريديس بنت ملك الرّعاة الأعداء ـ وهي الأميرة التي علِقها قلبه حتى النّهاية ـ قصّة الحبّ والهوى المنكوب في هذه الرّواية، وهي القصّة العاطفيّة الوحيدة فيها، يدور محورها حول مصادفة ـ إنّها قضاء مقنّع! ثمّ تأتي إلى خاتمة حزينة بالغة الأسى.

أمّا في «القاهرة الجديدة» فالقدر يلعب بيد جَسورٍ، والمصادفة ضربةٌ قاصمة. محجوب عبد الدّايم، البطل العدميّ السّافر بتجرّده من كلّ أصول الخلق القويم في سبيل المصلحة والمصلحة الأنانيّة وحدها، البطل الذي رسمه نجيب محفوظ بدقّته الباثولوجيّة التي سنألفها فيما بعد ـ البطل المتحلّل الذي رفع شعاراً واحداً يُظلّل حياته الخاتمة الفاجعة المحتومة شعار «طظ».

كـلّ شيء «طظ» إلاّ أنـا ومتعتي وسعـادتي ومجـدي وثـروتي ـ محجـوب عبـد الدّايم قد جاء ليعقد قرانه على عشيقة قاسم بك فهمي، وهـو لا يعرفهـا، يتزوّجها حتى يغـطّي بزواجـه الشّائن عـلى العلاقـة الأثيمة التي تـربط بينها والرّجل الخطير، ويتقاضى الثّمن ـ وظيفة في الدّرجـة السّادسـة لها مستقبـل باهر مضمون ـ فإذا هو يلتقي وجهاً بوجه بإحسان شحاته، حبيبـة صديقـه القـديم، الضّحيّة الأخـرى في مجـرى الكـارثـة والـطّرف الآخـر من طـرفي الفضيحة.

ـ أما تستفيق؟

فنظر إليه بعينين ذاهلتين وتمتم قائلاً:

ـ إنّي أعجب لهذه المصادفة!

ـ كيف ترى هذه المصادفة؟

ـ مصادفة سعيدة بلا جدال!

وجعل الأخشيدي يتكلّم عن المصادفة متفلسفاً.. وظنّ عمّ شحاتـه أنّه أحاط بالموضوع حين قال: إنّ المصادفة من صنع الله وبأمره سبحانه».

وينعقد الزّواج ويقول محجوب لشريكته:

ـ «تآلفت حياتنا بمعجزة، وما كنت أحسب قبل اليوم أنّ المصادفة تلعب هذا الدّور الخـطير في حياة الإنسـان، فما أحقّهـا أن تسخر من منـطقنا ومن سنن الوجود جميعاً».

وعـلى هذه الـوتيرة تقـع أخطر الحـوادث شأنـاً في عـالم نجيب محفـوظ: «أغلب السّعـادات وأجلّ الكـوارث». ما من روايـة تخلو من مصادفـة غـير مفهومة وغير مفسَّرة تأتي فتنال الأبطال في الصّميم ـ تقتلهم أحياناً ـ أو تحيد بحيـاتهم في طريق جـديد يختـطّه القدر لمصـائرهم عـلى غـير انتـظار. وقـد تستخفي المصادفة بقناع واهٍ شفيف من التّدبير، وتبدو كأنّها حدث له منطقه المقبول، وعلاقـات الجيرة أو القـرابة أو اللقيـا في طريق مشـترك هي التكأة المعتادة التي تعتمدها المصادفة أحياناً في هذا العالم الذي يجري فيه كلّ شيء

محسوباً أدقّ حساب ثمّ تسقط فجأة صواعق من الأحداث تأتي من خارجه دون تفسير - إنّه القضاء المقنّع - ولكن هذه التكأة الواهية لا تكاد تستقيم على عودها: هناك دائماً نافذة مفتوحة بالصّدفة تفضي إلى أبواب لا يمكن إغلاقها، هناك زيارة في سبيل غرض هو أبعد الأغراض عن الحبّ والزّواج، تنتهي بالمصاهرة وتشابُك أوثق الوشائج، هذه النّافذة المفتوحة نجدها في «خان الخليليّ»، في «زقاق المدق»، في «السّراب» - هذه الزيارات نجدها في «بداية ونهاية» وفي «قصر الشّوق». أمّا التقاء نور، البغيّ القدّيسة، وسعيد مهران اللّص والضحيّة والرّمز، وقد كاد ينساها، فمثالٌ متميّز على مجرّد صدفة تبدأ مساراً من أخطر المسارات. ولعلّ «اللّص والكلاب» أبعد أعمال نجيب محفوظ دلالة على القَدَريّة، في عالمه. فاللّص يشتبك مصيره بمصير الغانية، نتيجة لهذا اللّقاء الذي جاء مصادفة، ولكنّ الأمر الأخطر هو المناخ السّائد في القصّة كلّها، الرّصاص الطّائش دائماً يصيب الأبرياء - هذه نغمة رئيسيّة في هذا العالم كلّه - والنسيج في نهاية القصّة سداه ولحمته طائفة متلاحقة من المصادفات التي لا تفسير لها: ضياع نور ضياعاً كاملاً غريباً غير مفهوم، ثمّ اختلاط أغرب من مصادفات النسيان، والجوع الذي لا يجد شبعاً والشّوق المستيقظ فجأة كاوياً لا يجد الجواب. أمّا في «السّمان والخريف» فهي المصادفة التي انتهت بأن وجد عيسى لنفسه ابنةً ما كان أقربها إلى نفسه وما كان أبعدها عن حياته في وقت معاً، مصادفة أتت بالبنت - بالأمل المرجوّ المحبوط - إلى هذا العالم، ومصادفة جذبت عينيه إلى أمّها في ليلة من ليالي الضّجر، بعد أن مرّ على بابها أيّاماً كثيرة متتابعة دون أن يرى.

وهل يمكن أن ننسى مقتل فهمي في «بين القصرين» أثناء مسيره في مظاهرة سلميّة بعد أن أوشك الجهاد أن ينتهي.

«وما ندري إلاّ والرّصاص ينهال علينا من وراء السّور بلا سبب.. بلا سبب».

للقدريّة في هذا العالم الغريب وجهان. وجه قد تملّينا بعض معالمه، هو وجه هذه المصادفة التي تحلّ فجأة دون سبب، تنزل من الخارج إن صحّ القول، فتقلب الأمور عن مسارها المألوف، وعندئذٍ لن يغني الحذر عن القدر مهما حاول الإنسان جهده في جِلاد الأقدار. . .

أمّا الوجه الثاني فهو هذا التّصميم الدّقيق البارع الصّبور الذكيّ الذي يتقصّى الأسباب حتى جذورها الأولى، ويتتبّع سمات الشّخصيّة في ملامحها الجسميّة والنفسيّة معاً حتى الأصلاب الأصليّة، ثمّ يسوق المقوّمات البيئيّة للشّخصيّة، وظروفها الاجتماعيّة، وملابساتها الوضعية وتكويناتها الحيويّة، يسوقها في موكب متراصّ الجزئيّات، لكلّ منها مكانه المعدّ سلفاً بحرص وتدبّر، يُدفع إليه بلا هوادة، لا يَحُول عنه قيد شعرة، ويتّخذ موقعه في النّهاية حتى تكاد الآذان أن تسمع له اصطكاكاً خفيفاً ولكن محتوماً، كما تتّخذ كلّ قطعة موضعها المرسوم من آلةٍ ضخمة هائلة، وتتلاحم التروس تلاحماً ناعماً ولكن لا حِوَل عنه، ويدور كلّ شيء ـ بعد أن تنزل الضّربة الأولى الغريبة التي لا تفسير لها، العلّة المحرّكة، الكلمة التي تقال في البدء على وجه الغمر ـ فإذا النّظام الصّارم الدّقيق هو السيّد الذي لا منازع لسيادته، وإذا لكلّ شيء مهما كانت تفاهته سبب، وإذا كان كلّ شيء يندرج في سياق معادلةٍ كالمعادلات الرّياضيّة تأخذ رموزها بعضها برقاب بعض في منطق لا يتسرّب إليه أدنى اختلال، وإذا بالكاتب الخلّاق يقهر كلّ عقبة بإرادته النّافذة ومعرفته المحيطة بكلّ شيء، وهو يمسك في يديه، مسكة ثابتة، لا تهتز قطّ، بكلّ خيوط الشّخصيّات والأحداث، حتّى لتحسب انعدام الحرّيّة انعداماً، في جميع أركان هذه الآلة الضّخمة الدوّارة، هو قانونها الوحيد المتجهّم الذي لا نقض له.

وليس هناك أوضح من الثلاثيّة الكبيرة دلالة على هذه الجبْريّة التي لا تعرف تهاوناً في تسيير الأشخاص والأحداث، ومقابلتها بعضها بإزاء

بعض، وتساوقها بعضها مع بعض، واستخلاص نتائجها من مقدّماتها استخلاصاً حتميّاً لا مَعدىً عنه.

ولعلّ «السّراب» من أبعد التّجارب إمعاناً في قسوة هذه التّجربة المعمليّة الرّهيبة، في تتبّع مسار البطل من قبل أن يولد حتى ينتهي بخاتمته المحتومة، في كلّ منعرجاته الحيويّة والبيئيّة والنفسيّة، ومهما غلا الكاتب في الإيهام بتصوير الأحداث والملابسات وتشريحها، فإنّنا نحسّ طوال الوقت بأنفاس رتيبةٍ لمطاردة غرضٍ ثابت، مطارَدَةً لا تحيد ولا تتحوّل مهما تفرّعت المسارب وقويت الإغراءات ودقّت المنعطفات.

و«السّراب» بعد ذلك لوحة شاملة للنّفس التي تتّخذ موضوعها، محيطةً أشمل الإحاطة بالموقف «الأوديبي» في ظروفه جميعاً ـ فهي ترتفع بذلك، من فرط تمامها وحتميّتها، إلى مرتبة الأسطورة، وهي لا يمكن، في ظنّي، أن تكون مجرّد حكاية «واقعيّة»:

«إنّ أسرتنا مصابة بداء قتل الوالدين، ولقد حاول والدنا أن يقتل جدّنا فأخفق وأعدت الكرة على أمّنا فنجحت».

هذه أصداء أسطورة أوديب ولايوس وجوكاست، تحاصرنا، مهما بلغ من فنّ الكاتب في تنويع ملابسات الموضوع والإيهام بواقعيّته. هي أسطورة تتجاوز النّطاق الفرويدي وتتعدّى بلا شكّ مجرّد السّرد الباثولوجي لحالة فرديّة شاذّة.. وإنّما تتقصّى الإيماءة والبذرة الخام في نفس الإنسان ـ كلّ إنسان ـ حتى تصل بها إلى آخر أبعادها، حتى تبلغ بها إلى مواجهة الإنسان والقدر، بل إلى التّطهير الكامل بتجرّع الكارثة الكاملة. وعندئذٍ ينفتح الطّريق بكلّ إمكانيّاته، وينتهي الكاتب بنا إلى عتبة الطّريق ثمّ يقف. ولن نعرف قطّ إلامَ يفضي الطّريق.

إنّ هناك دائماً ـ كما يقول الكاتب بحقّ ـ «ما وراء الواقع». والأشخاص الذين يعمرون عالم نجيب محفوظ ـ بعد ذلك ـ هم عندي، على الرّغم من

الأردية الواقعيّة «الثقيلة» التي يضعها الكاتب على أكتافهم بكلّ تفاصيلها وغناها، ليسوا بأي معنى من المعاني أشخاصاً عاديين، إن كان ثمّ مَنْ يصحّ أن نطلق عليهم أشخاصاً عاديين.

وإنّما أشخاص هذا العالم أنماط.. هم نماذج رئيسيّة، هم بؤرات تتركّز فيها تكوينات نفسيّة واجتماعيّة دقيقة مستلهَمة من صميم حياتنا المصريّة القاهريّة أساساً ثمّ من جوهر تشكيلاتنا النّفسيّة الإنسانيّة التي يشارك «الإنسان» فيها بشكل عام. وذلك كما أظن، سرّ من أسرار جاذبيّتها وإقناعها وحيويتها، فهي ليست فقط قوالب ولا أشكالاً مصبوبة ولا تركيبات وإنّما هي في اعتقادي مستقطَرات مركّزة من رؤية معيّنة لجوهر الإنسان الموضوع في بيئته بأبعادها المختلفة. ولعلّ في ذلك التّفسيرَ الأخير لتردّدها في الرّواية إثر الرّواية، وظهورها المرّة بعد المرّة في عالم هذا الكاتب، تختلف أسماؤها وتتغيّر ظروفها وتتباين الأحداث المحيطة بها ولكنّها في صميمها أنماط رئيسيّة ثابتة، ينفخ فيها كلّ مرّة بأنفاسٍ جديدة ويبعث فيها كلّ مرّة بحياة جديدة.

أولى هذه «الشخصيّات الأنماط» شخصيّة الأب الطّيّب الحكيم، السيّد القادر النّافذ الإرادة، أصل العائلة وربّها، الذي يجمع في وقت معاً بين صرامة الضّمير العليا، وضراوة الشّهوات التي تهضب بها تيّارات النّفس الخفيّة، ويضمّ بين «الأنا الأعلى» و«الهو» في اصطلاح الفرويديين، ولا شكّ أنّ فيه ملامح الربّ كما عرفته أقوام البدائيين. هذه شخصيّة تتجاوز كلّ مدارات «الواقع» وتنفذ بنا على الفور إلى أرض الأساطير والقوالب، وهي الشّخصيّة التي لا نخطئها في أعمال نجيب محفوظ: السيّد أحمد عبد الجواد في الثلاثيّة، والجبلاوي في «أولاد حارتنا»، وجهان اثنان لكيان واحد، على مستويين مختلفين. والتّصويرات المتكاملة لذات الشّخصيّة نجدها كما نجد ملامحها موزّعة متفرّقة على شخصيّات الجدّ والأبّ معاً في «السّراب» ورضوان الحسيني وسليم علوان معاً في «زقاق المدقّ»، والشّيخ الجنيدي

ورؤوف علوان معاً في «اللصّ والكلاب»، وكلّ الآباء، والأجداد في كلّ روايات نجيب محفوظ، أكبر كثيراً أو قليلاً من مقاييس الواقع، وأقرب قرباً وثيقاً أو قرباً هيناً من الأباء في الأساطير. لا أستطيع هنا مقاومة الفكرة الملحّة التي ترجعني إلى يونج وإلى «صوره الأوّليّة» و«أنماطه الرّئيسيّة» «الشّيخ الحكيم» و«الأرض الأمّ»، وهي المقابل الواضح الذي يتكرّر دائماً عند هذا الكاتب الصناع.

تظهر الأمّ الأولى عند نجيب محفوظ بأوصافها ونظراتها وملابسها ونبرة صوتها، هي دائماً الأمّ الأسطوريّة، أصل الخصب والبقاء والثبات أمام المحنة، ينبوع المحبّة الريّانة والملاذ من قسوة العالم، هي هي بعينها على اختلافٍ في وضاءة الصّورة وتوهّجها ودورها في «السّراب» و«بداية ونهاية» و«خان الخليلي»، وحتى في «السّمان والخريف» وفي «الحرافيش» وغيرها من الأعمال الأخيرة أيضاً، هي العمود الأخير الذي تقوم على عاتقه الثلاثيّة الكبيرة، تبدأ بها وتنتهي بها، أنفاسها وحدها هي التي تربط شتات هذا العالم الضّخم، وقُدسيّتها هي التي تظلّل كلّ أركانه بجناحيها.

وهناك الغانية في عالم نجيب محفوظ ـ صورة أوّليّة أخرى بارزة القسمات: الجسد الفوّار بالرّغبة، المثير أبداً للشهوة، النّاضح بوعود المتعة في ابتذال أرضيّ صريح كامل الإقناع.

وهناك الغريب الأبديّ، اللامنتمي، المتأمّل، الحالم، الضّائع أبداً بلا قرار. أتمّ تصوير له هو كمال الثلاثيّة، ولكن ملامحه تتبدّى عند أحمد عاكف في «خان الخليلي» وعند حسن في «بداية ونهاية» ـ ثلاثتهم ينزعون إلى التصوّف ويتطلّعون دائماً إلى الله ـ بذوره الأولى عند علي طه ومأمون رضوان معاً في «القاهرة الجديدة»، وعند كامل رؤبة الباحث أبداً عن «السّراب».

النّمط الرّابع هو الرّجل المقدام المغامر الشّهواني الملتصق بتراب الأرض. أوجه التّقارب بل القرابة لا يمكن أن تخطئها العين عند ياسين وحسنين ورشدي ومحجوب.

بهذه الصّور الأوّليّة يتجاوز فنّ نجيب محفوظ مجرّد «الواقعيّة»، بعد أن يسيطر على أدوات الواقعيّة،ويفيد من هذه الأدوات،إلى أقصى الحدود، في الإقناع وتوشية الصّورة وتجسيد قسماتها.

المواقف أيضاً ـ كما أشرنا ـ تتردّد وتعود بإيقاع ثابت مطّرد عند نجيب محفوظ كأنّ عالمه محكوم بأنماط محدّدة من الملابسات ما تفتأ تتكرّر في مواقف الحبّ، والموت، والتطلّع إلى السّيادة على المصير ثمّ الهزيمة أمام قوّة أكبر من أيّة إرادة. ومواقف اللّقاء والافتراق والسّعادة والكارثة والتعرّف إلى الجنس والغوص في أغواره، كلّها تتخذ قوالب يدعو بعضها بعضاً بأوجه الشّبه والتساوق من رواية إلى رواية، ومن جانب إلى جانب في هذا العالم الغريب.

إنّ الكوارث تنزل بالأبرياء. الأخيار دائماً مصابون. هناك الشّوكة الصّلبة الدّقيقة المغروزة في لحم كلّ فاكهة غضّة، بذرة الخيبة في قلب الانتصار. قيم الخلق موضوعة دائماً في الميزان، وقياسها إلى السّعادة والمتعة والاستقرار قياس مهتزّ يميل بالشكّ والتردّد والحيرة، فالفساد مُثاب والخير منكور الحظّ من الثواب. ولعلّ صدق الكاتب بإزاء مشكلة الخير والفساد هذه، هو القيمة الخلقيّة الوحيدة في عالمه ولعلّ صراحته وأمانته في مواجهتها هي التي تعصمنا من مغبّة الإنكار التّام والعدميّة والكفر بكلّ قيمة خلقيّة.

ولعلّ هذه الصّراحة المطلقة في مواجهة عالمه بكلّ ما فيه من شرّ وقبح هي التي أوهمت بحياد خالق هذا العالم الفنّي وبموضوعيّته، وليس الأمر في ظنّي حياداً وموضوعيّة بقدر ما هو أمانة قاسية لا تتراجع أمام الشّائه والمنكر والمظلم المَخوف.

إنّ نجيب محفوظ من أقدر الروّاد التّاريخيين لفنّ الرّواية عندنا على ابتعاث الجوانب المعتمة من مسارب الحسّ والشّهوات. متعته، ككاتب، في تجسيد الجنس بكلّ تقلّباته وهوسه وجموحه، لا يخطئها الحسّ، وإن كان ذلك

كلّه يجري بتحوّط وحرص، شأن هذا الكاتب في كلّ حال.

هو أيضاً، ككلّ أبناء جنسه من الرّوائيين، يجد متعة صراحاً في ابتعاث مشاهد القتال والنزال، وتتبّع تطوّرات المعارك ومواقع العنف الجسمي المباشر. ولعلّ ذلك أيضاً من حيل التّشويق الفنّي عند هذا الكاتب الذي يمتلك جعبة حاشدة بحيل الفنّ الماكرة، لكنّ الحيلة هنا ليست مجرّد خفّة يد ولا براعة التكنيك الصناع فقط، هي أيضاً تنتظم في سلك رؤية فنّية شاملة، تتّخذ منه موقعها المحتوم.

الأسلوب الذي ينتهجه الكاتب في مرحلته «الواقعيّة» وحتى «أولاد حارتنا» يعتمد على أن يقدّم بين يدي عمله وصفاً تفصيليّاً يكاد يكون التّسجيل بعينه للصّورة الخارجيّة لكلّ مشهد ولكلّ شخصيّة، لا يكاد يغفل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسيّاً للمكان والموقع بكلّ جزئيّاته، فنحن أمام شريحةٍ لا يكاد ينقصها إلاّ أن تدخل المعمل أو يسجّلها محضر شرطة، ثمّ ينفض يديه تماماً من ذلك، ويتتبّع الشّخصيّة في مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه من تفصيل في الوصف ودقّة في التّصوير. وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشّرائح بعضها وبعض. إنّه إذن لا يعمد إلى المزج العضوي الحيّ بين الدّاخل والخارج، وما يكاد يفرغ من رسم شخصيّاته أو بيئاته رسماً يضع له الخطّ بعد الخطّ في دقّة هندسيّة - بل آليّة - بالغة، حتى يُسقِط كلّ ما تكلّف من صبر ومن تمحيص وإذا نحن أمام شخصيّة مجرّدة من كلّ الحواشي الواقعيّة، وإذا نحن نتابع حوارها النّفسي أو مع الآخرين أو تطوّر مجرى الفكر عندها، فلا يكاد يعلق بالذّهن شيء من هذا الوصف التّسجيلي الذي أرهق به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه، وإنّما نتعرّف إلى دخيلة الشّخصيّة من المقوّمات الرئيسيّة لها لا من عوارضها الخارجيّة، وإذا بالواقعيّة تهزم نفسها ويفوتها غرضها، وإذا هناك انفصام حقيقيّ في الأسلوب بين أجزاء العمل الفنّي، لكنّه انفصام يخدم الوحدة الكلّيّة الكامنة ويدعمها في نهاية الأمر، لأنّه يؤكّد الأنماط الرئيسيّة أو يبرز هيكل

الصّورة الأوّليّة الثّابتة ولا يخلطها بالعرضيّ العابر المتحوّل.

على أنّ ثمّ ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ الأولى حتى وصلت إلى مراحلها الأخيرة، ظاهرة الشّمول الذي يسعى إلى أن يمدّ أسبابه على كلّ شيء، واتّساع رقعة العمل الفنّي اتّساعاً شاسع المساحة عريض الجوانب، وكثرة الشّخوص والمواقف سواء كانت جليلة أو تافهة وتسلسلها في احتفاء شديد بالتّفاصيل الصّغيرة والتطوّرات الكبيرة سواء بسواء، ومعالجتها كلّها بنغمة واحدة سواء، نبرة هادئة بعينها تتناول عمليّة ركوب ترام أو عمليّة إجهاض، وتسرد شرب فنجان القهوة وحساب مصروف البيت أو تبتعث مأساة حبّ مدمّر أو انهيارٍ مدوٍّ لصروحِ حياة كاملة، هذه النّظرة الشّاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه، تأتي على نغمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط.

هذا التّسطيح في العلاج، مقروناً بالاتّساع العريض في الرّقعة الكليّة للّوحة، يكاد ـ وحده ـ يوحي بموقف الكون نفسه من الإنسان في مواجهةٍ محايدةٍ صامتة لا تبالي، ويكاد يشفّ، بأسلوب البناء وحده، عن موقف الكاتب نفسه من الكون، ويقينه بأنّ العالم في الجوهر لا يبالي الإنسان شيئاً، تستوي عنده صغائر حياته وكبائرها. ومن ثمّ يتسلّل إلى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذي يخامر كلّ ركن فيه، وما قد نراه أو نحسّه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه واندراج الكلّ في نَفَس واحد متعادل النّبرة، أو تكتسب هذه التوافه ثقلاً في الوزن إذ تضارع الكوارث الكاوية والنكبات القاصمة والسّعادات المحلّقة والنشوات الثملة سواءً بسواء في كفّتيْ ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح إحداهما الأخرى.

يرتبط ذلك بالأسلوب اللّفظي الذي يتبنّاه نجيب محفوظ في تلك المرحلة، فنحن نجده يقول:

«عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنّي أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم

فرجينيا وولف، ولكنّ التّجربة التي أقدّمها كانت في حاجة إلى هذا الأسلوب. لقد اخترت الأسلوب الواقعي في هذا الوقت الذي كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي. والمعروف أنّ أوروبا كانت مكتظّة بالواقعيّة لحدّ الاختناق. أمّا أنا فكنت متلهّفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك، والأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدّها إغراء وتناسباً مع تجربتي وشخصي وزمني. وأحسست أنّني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرّد مقلّد».

أمّا هذا الأسلوب «الكلاسيكي» الذي يعنيه نجيب محفوظ فهو أسلوبه القديم المعروف. برصانته ورسوخه، يذكّر المرء بقدامى كتّاب العرب، هو أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللّفظيّة المأثورة والإيماءات الشّخصيّة الأصيلة، هو أسلوب بطيء متين العَضَل نعومته الخارجيّة تشفّ عن جزالة تركيبه الدّاخلي وشدّة أسرها، هو أسلوب ثقيل الإيقاع ليس فيه تدفّق ماء الحياة ولا توثّب نبضها الحار. وما من شكّ أنّ لالتزام الفنّان هذا الأسلوب صلةً وثيقة بالتّجربة التي يعانيها ـ ونعانيها معه ـ فهذا البطء والثّقل في الإيقاع يتساوق بالضّرورة مع التّشاؤم والقَدَريّة التي تخامر كلّ أعماله في تلك المرحلة، وهذه الدّقة «الكلاسيكيّة» في وصف الكلمات تتناغم على نحوٍ أصيلٍ مع الدّقة في الرّصد والبناء.

ومع ذلك فالأمر الغريب ـ الأمر الذي ينقذ العمل من السّقوط في هوّة الرتابة النّهائيّة ـ هو انعدام التّوازن في البناء الأسلوبي للعمل كلّه. . فالكاتب يسهب في بعض المواضع إسهاباً لا يكاد يطاق معه المزيد، وقد يكون إسهاباً في غير الجليل من الأمور، بل هو كذلك على اليقين، ثمّ ينتقل بنا، في مسائل أشدّ خطراً وأفدح وزناً، نقلات فجائيّة، إلى الإيجاز الذي يلمّ بالموقف في عبارة قصيرة توشك أن تكون مبتسرة. ولا نتيجة لهذا النّهج في البناء إلاّ أن يشيع القلق في نفس القارئ، قلقاً لا يتأتّى عن

مضمون الأحداث، ولا عن إفصاح الكاتب عن ذات نفسه، بقدر ما يترّتب على طريقة توزيع الوزن، في بناء العمل، على مواضعه المختلفة.

إنّ فجائيّة هذا التّوزيع وانعدام التّناسب في أثقاله من حيل الفنّ البارعة، وسواء جاءت هنا عن قصد أو عن عفوية. . ، فإنّ أثرها المحتوم هو القلق الذي يبدّد ملالة الوصف ورتابة السّرد، أو هو القلق الذي يهدف الكاتب إلى التسلّل به إلى أعماق قارئه، القلق الذي يوقظ في القارئ انتباهاً متحيّراً يتّفق مع مضمون العمل الفنّي نفسه، ويضاف بحيلة في البناء الفنّي إلى القلق المقصود من هذا المضمون، والحيرة أمام المسائل التي يثيرها.

ولكن تقليب النّظر في أسلوب نجيب محفوظ ـ في هذه المرحلة ـ لا بدّ أن يدعو للتساؤل عن سرّ هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة، الجاحظيّة تقريباً، التي تتراصّ في كتاباته، وقد كان بوسعه في ظنّي أن يتخفّف منها أو أن يتفاداها أصلاً، ولكنّه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التي لا حياة فيها تقف جامدة في أحرج المواقف وأدعاها إلى استخدام الأسلوب المتحرّك النشط الحيّ.

لم أهتدِ في تفسير ذلك إلّا لشيء واحد أحسسته بمعاناتي، هو أنّ لهذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيراً وظيفيّاً هو تأثير المخدّر أو المسكّن، استخدامُها أجدى بكثير من الاستغناء عنها، فهي لا تروع سواءً بجدّتها أو حيويّتها أو بغيابها وبالفراغ الذي تحسّه عند افتقادها، بل هي تسمح للذّهن أن يمرّ عليها دون أن يتوقّف، كما يكون من شأنه أن يتوقّف في الحالتين، ومازال الذّهن مشغولاً بالحَدَث الذي تشير إليه هذه القوالب، وللخيال مطلق الحقّ في أن يستند إلى هذه الإشارة الجامدة دون أن يهتزّ بها، الحواس لا ترتجّ بأصالة العبارة ولا يبهرها رونق الجدّة أو ضوء الكشف الجديد، لكن الحواس أيضاً لا تستشعر فقداناً ولا يستلفتها الفراغ والنّقص، ويتاح عندئذٍ للصّورة أن تستقرّ على هونها، أن تثبت في الوجدان

على مهل. . وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أيسرها، وبذلك يُسكّن الكاتب من نفرتنا ويروّض العقل على المطاوعة والتّصديق.

ولكنّ الإرهاصات بالأسلوب «الحديث» تفاجئنا عند نجيب محفوظ، في أعماله اللاّحقة وهي تومئ إلى ما سوف يتمخّض عنه في مرحلته الأخيرة، تفاجئنا عنده في الأحلام والكوابيس وهذيانات الحمّى والحِوار الدّاخلي المنساب عند شخوصه في «السّراب» و«خان الخليلي» والثلاثيّة، وفي خاتمة «بداية ونهاية»، ثمّ تصل إلى ذروتها في «اللّص والكلاب» و«السّمان والخريف» وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعريّة خاصّة في إيجازها وتركيزها، وإذا هو يتبنّى الأسلوب النفسي «الحديث» في الرّبط بين الذّات والموضوع وصهرهما معاً في كيانٍ واحدٍ سريع النّبض موجز الإيحاء خاطف الضّربات متحلّل من زمت القوالب وسيطرة قواعد المنطق الجامدة، لا يبلغ في ذلك ما بلغت إليه فرجينيا وولف، وما أظنّه كان يسعى إلى ذلك ـ ولكنّه ينفرد بسمات شخصيّة خاصّة.

عالم نجيب محفوظ الذي ألفناه حتى نهاية الثلاثيّة، ولقينا أنماطه الرئيسيّة وصوره الأوّليّة سوف يمرّ بعد ذلك بمرحلة جديدة في تطوّره المفاجئ، وينكشف لنا في ضوء غريب أشدّ تركيزاً ويسفر لنا عن وجه جديد.

وقد بدأ هذا التغيّر في «أولاد حارتنا» وقال الكاتب عندئذ:

«كنت في الماضي أهتمّ بالنّاس والأشياء، ولكنّ الأشياء فقدت أهميتها بالنّسبة لي، وحلّت محلها الأفكار والمعاني. . أصبحت اليوم أهتم بما وراء الواقع.»

وهو يسمّي هذه المرحلة بالواقعيّة الجديدة: «تستطيع أن تقول إنّني في المرحلة الأخيرة أتبع الواقعيّة الجديدة، وهذه لا تحتاج إطلاقاً لميّزات الواقعيّة التّقليديّة التي يقصد بها أن تكون صورة من الحياة. . الواقعيّة الجديدة تتجاوز التّفاصيل والتّشخيص الكامل، وهذا ليس تطوّراً في الأسلوب. . بل تغيّر في المضمون. الواقعيّة التّقليديّة أساسها الحياة، فأنت

تصوّرها وتبينّ مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمّنه من رسالات، وتبدأ القصّة فيها وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكلّ تفاصيلها، أمّا في الواقعيّة الجديدة فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معيّنة تتّجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتّعبير عنها».

وأيّاً كانت صحّة التّسمية التي يطلقها الكاتب الكبير على أعماله في مراحله الأخيرة، وأيّاً كانت صحّة تحليله للواقعيّة التّقليديّة ـ فإنّه قد أشار إلى أهمّ ظواهرها على وجه التّحقيق ـ ولكنّني مازلت أرى في «واقعيّته التّقليديّة» ظاهرةً فنيّة أخطر من مجرّد أن تكون «صورة للحياة» وأرى وراءها «أفكاراً ومعاني» هي أعمدة الهيكل منها، وخلف تفاصيلها المتنوّعة أنماطاً رئيسيّة وصوراً أوّليّة، ونماذج أسطوريّة أو قالبيّة تحكمها جميعاً قدريّة صارمة محتومة ومرسومة سلفاً كأنّها مسطورة في اللّوح المحفوظ.

هموم عصر مضى

ابراهيم الكاتب وهموم عصره

مقالة في أدب ابراهيم عبد القادر المازني

(١٩ أغسطس (آب) ١٨٩٠ ـ ١٠ أغسطس (آب) ١٩٤٩)

«ليس ثمّ وجود مادّي، وإنّما نحن نفكّر ونحسّ فتبدو لنا هذه الدّنيا. ويرقد العقل والإحساس، فتزول هذه الدّنيا. . . وليس لشيء في دنيانا وجود مستقلّ عن عقلنا، ولا حقيقة قائمة بذاتها. وليس من الميسور أن نفصل ما يحيط بنا من العالم الخارجي عن ذواتنا، وإنّهما لمنفصلان فيما نحسّ ونرى، ولكنّهما شيء واحد أو مرتبطان، يكونان معاً، ويزولان معاً، ولا بدّ للعلاقة بينهما، ولا يمكن أن يحسّ المرء بنفسه وحدها غير مقرونة إلى ما حولها».

* * *

«وممّا يعزّيه، إن كان في ذلك ما يعزّي، أنّنا سعدنا أو شقينا، سنذهب كما ذهب من كانو قبلنا، وأنّ الدنيا ستومض فيها عيون غير عيوننا، وتخفق فيها قلوب أخرى، وترهق عقول جديدة، وأنّها ستشهد أشجاء جديدة تندب، ومسرّات ومباهج حديثة تتطلّب ويستعزّ بها، على حين نعود نحن، كما سيعود كلّ شيء، قبضة من تراب».

في ظنّي أنّ ابراهيم عبد القادر المازني ظلّ طوال حياته أسير هذا التناقض الواضح الذي ينمّ عنه موقفان متمايزان، وأنّ من أسرار الخصوبة والتجدّد والبقاء في أدبه هذا التّناقض الّذي لم يحلّ التناقض بين أنّ الوجود رهين بحسّنا به، ولا وجود مستقلاً عن عقلنا، وبين أنّ «الدّنيا» باقية بعد زوالنا.

ولعلّه ما ينبغي، في الأدب، أن يصل مثل هذا التناقض إلى حسم قاطع، بارد، جفّ عنه ارتطام المياه وتلبُّد تيّاراتها برواسب ثقيلة، متلاطمة ومتقاطعة ومتداخلة من حمأ القاع واضطراب الأحياء الدّقيقة والضّخمة في اليم العميق.

وقد ظلّ ابراهيم عبد القادر المازني معنيّاً - بل ظلّ مُعَنّىً - بهموم كليّة، إلى جانب ما سامته الحياة العمليّة من ضروب المعاناة، وهي هموم مدارها تناقضٌ مستمرّ بين حسّ مرهف معذّب بوضع الإنسان في الكون من ناحية، والحاجة نزوعات محرقة نحو اغتراف متع الحياة الحسّيّة والعقليّة معاً، وإن كانت، مع ذلك، ذاهبة حتماً إلى حصاد من هشيم، متع نسيجها أوهى من خيوط العنكبوت.

هو تناقض بين الموقف الأفلاطوني القديم المتسلسل حتى الآن في صور ومذاهب ومناهج فلسفيّة شتّى تمتح من الأفلاطونيّة، موقف يعتمد أساساً على أنّ كلّ شيء مرده إلى وعي الإنسان، أو إلى عقله، وأنّ العالم الخارجي إنّما يتوقّف في وجوده ذاته على الإنسان، وأنْ ليس ثمّ وجود مادّي إلّا بوجود العقل الإنسانيّ والوعي الإنسانيّ - هذا موقف «المثاليّة» في شتّى شكولها وهو موقف يدفع في شكله المنطقيّ النّهائيّ إلى مأزق ضرورة الاعتماد على «العقل» المطلق باعتباره يتجاوز الإنسان وتتحكّم قوانينه المتعالية في مسار الكون، وبين الموقف المعاصر الذي عرفته الوجوديّة وأرجعته إلى أصوله عند كتّاب مثل ديستويفسكي، وكيركجرد، ونيتشه، وهو موقف يغلّب دايونيزيوس على أبوللو ويعطي للهوى الجامح سيادته على العقل المتدبّر، ويقترن باضطرام شعلة الحياة التي لا تخبو أبداً.

هذه الهموم الكليّة، في زعمي، هي هموم العصر - عصره وعصرنا معاً - عصر ما بعد الرومانتيّة، عصر القلق، عصر الوعي الحادّ بالذّات وبالآخرين وبالكون.

هي هموم كانت تنوء بمعاصريه من كتّاب الغرب، من أمثال فيرجينيا

وولف، والدس هكسلي، ومارسيل بروست، ود. هـ. لورانس، وغيرهم. وأرجح الظنّ مع ذلك أنّه لم يعرفهم معرفة وثيقة على الأقل. والشائق، والمهم، أنّ كاتباً مصرياً في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات، كان يستقي من هذا الينبوع المرّ الذي سقى كتّاب عصره في أوروبا، على غير اتّصال حميم بينهم في الأرجح، وأنّ همومه تساوق هذا العصر، وإن كانت تجري في سياق مصري خالص متفرّد له مذاقه الخاص الحرّيف.

لقد كان المازني أميل، في ظنّي، إلى الطّرف الثّاني للتناقض، بمزاجه الحسّي المتّقد، وتكوينه النّفسي الخاصّ، ومنهجه العقلي الذّاهب إلى الشكّ في كلّ شيء، شكّاً يراوح به أبداً بين الراي ونقيضه، كان أبيقوريّ المنزع، مرهف الاستجابة للذاذات الحسّ والقلب والعقل معاً، مقبلاً عليها، منهوماً إليها، شديد التنبّه مع ذلك إلى زوالها وعرضيتّها الأساسيّة، مدفوعاً به، لذلك، إلى نوع من اليأس الوجودي، والمرارة، فهو يتطلّب خلوداً يعرف أنّه مستحيل: خلود الذّات، وخلودَ المتعة، كما يتطلّب خلود الكون، وخلود الوعي، وهو يطوي نفسه - كأنّما برغمه - على قبول - من غير تسليم أبداً - بأنّ كلّ شيء إلى فناء، كلّ شيء. ومن هنا كانت أوبته إلى التوراة حيث وجد فيها أجمل تعبير عن هذه الهموم الإنسانيّة العريقة المتجدّدة الوقدة.

* * *

في هذه المقالة التي تهدف إلى دراسة أعلى ما حقّقه الأدب في مناخ ما قبل الحساسيّة الجديدة سوف يدور حديثي عن ابراهيم المازني (أو ابراهيم الكاتب، أو ابراهيم الثاني، فهم سواءٌ على التّحقيق من حيث قوام التكوين العقلي والنّفسي بل والفيزيقي أيضاً) روائيّاً وقصصيّاً، في ثنائيّته العظيمة: «ابراهيم الكاتب»، و«ابراهيم الثاني»، وفي قصصه القصيرة البديعة الموحية. وسوف أحاول أن أصل إلى «تقدير» حديث، أو «قراءة» موسومة بميسم «الآن» لهذا الكاتب من أثناء كتاباته القصصيّة. ولعلّ

اختياري للمازني القصصي، بدلاً من المسرحي أو الشّاعر، يشي بتذوّق «نقدي» خاصّ، وإن كنت ما أنّي أزعم أنّي لست بناقدٍ أصلاً، ولكن حبّاً خاصّاً أكنّه للمازني، بل هوى مشغوفاً لم تهن جذوته منذ الصّبا الباكر حتى اليوم، بكتاباته تتيح لي العذر. فإنّ من مزاعمي الأخرى أنّ هذا النّوع من الحبّ يفتح النّفس والعقل معاً لاستبصارات معيّنة لعلّ سعة الفقه، ومتانة العقيدة النّقديّة، تقصر عن أن تطولها. فليس في نيّتي، ولعلّه ليس في طاقتي، أن أقوم بدراسةٍ محيطة بأدب المازني، بل قصاراي أن أتقصّى ما أسمّيته بهموم العصر، من خلال تأمّلات في فنّه القصصي، ومن زاوية ما اصطلحنا اليوم على تسميته بالمضمون والشّكل فيه.

وأعتقد أنّه ما من سبيل حقّة إلى فهم ابراهيم الكاتب دون ابراهيم الثاني، والعكس أيضاً. كلتاهما مكملة لرصيفتها لا غنى لها عنها ومن الظّلم النّقدي أن نقوم نحن ببتر هذه الوشيجة الرابطة بين مصراعي الثنائيّة الإبراهيميّة وأن نفرد لكلّ منهما مائدة خاصّة للتوصيف والتّشريح، فهما في يقيني غيرمنفصلتين وسيظلّ فهمنا لأيّهما على مبعدة من الأخرى قاصراً ومعيباً. وليس التكامل هنا مجرّد تضافر بنائي - أو معماري - في الصّياغة، فليس فيهما ذلك على أي حال، بقدر ما هو تكامل الاستمرار الضّروري الذي بدونه تحسّ الكائن الحي مبتوراً، قضمته أنياب البتّ والفصل وتركته شلوين قد يرجف أحدهما بالنّبض - مايزال - ولكن مجرى الدّم الطّبيعي منقطع، ينزف مفتوحاً منسرباً على الأرض. أمّا اندماجهما فهو الذي يعيد لدورة الحياة تكاملها، وينير قسمات الكائن العضوي جميعاً بالوضاءة والغضارة المتأتّية عن تدفّق تيّار واحد يهضب بالقوّة والحيويّة.

وأبدأ فأنفض ما بيدي دفعة واحدة، وعمداً على خلاف ما يقضي به المنهج المنطقي التقليدي في «النّقد»، وعلى ما في ذلك من شطط أيضاً - فلن أسوق أوّلاً الحجج التي أنتهي بها إلى نتائج، ولن أضع اللّبنات واحدة فوق واحدة أبني بها قضاياي، بل أنهي إليك - بداءة - ما استقرّ عليه تذوّقي - أيّاً

كانت علاّته وهناته - فإنّني أعني ما أقول من إنّني في الحقيقة لست بناقد أصلاً، بل إمّا مشارك في التّجربة الفنيّة، أو رافض لها، بكلّ ما تعني المشاركة أو الرّفض من ميل مع الهوى، وكلّ ما تتضمّنه أيضاً من غمر للنّفس في لجّة العمل الفنيّ - أو عبابه - واعتناق لمنطقه الدّاخلي، ونفي بات للنّظر إليه من عل، في موضوعيّة أو حياد لا أظنّه حقيقيّاً أبداً، فإن كان، فهو شيء جاف في رأيي ورياضة عقليّة عقيمة، كلعبة الشطرنج، لا غناء فيها على أي حال. حتى نكون، من البداية، على بيّنة.

إنّ فنّ المازني القصصي ينبع أساساً من هذا التوتر المستمر بين الحسّ الكوني المرير بالعبثيّة، وحدة توهّج الوعي بالذّات، غير منفصلة ولا معزولة عمّا حولها، فهذا ممّا لا يكون، وبين الحفاوة المستغرقة التي لا نهاية لها بمتع الحياة ولذائذها، بمعناها الأبيقوري الذي أسلفت. ومن هذا التوتر الذي لا ينتهي أبداً إلى استرخاء تتأتّى نغمة الحبوط المقترن بالكدّ والسّعي الذي لا يهن، ونغمة اليأس النّهائيّ الشّامل الذي تتوقّد في صلبه نواة حارّة من النّهم إلى الحياة. ومنه أيضاً أبرز سمات هذه التّجربة الفنيّة الفريدة: سمة السّخرية الرخيّة الكريمة المعدن. أو الدّعابة الطيّبة اللاّذعة معاً، أو «الهيومر» العقلي لا الملتوي على نفسه ولا الممرور، وهي كلّها تتولّد بالضّرورة في مثل هذه البيئة العقليّة والوجدانيّة بالذّات: بيئة مستضيئة بالصّحوة واليقظة، وحدّة اللّحظ، وانفتاح البصيرة إلى سعة فسيحة ترصد كلّ الدّقائق الموجعة والمثيرة للضحك جنباً إلى جنب، دون أن تجرح أو تصمي أو تشين، دون زراية ولا تشامخ ولا نبذ للإنسان - أفضل ما فيه - نبذ النواة التي لا خير فيها، سخرية بالنّاس، وسخرية بالذّات أوّلاً وقبل كلّ شيء. سخرية مصريّة.

والمازني على ذلك، ليس رومانتيّاً كما ذهب إليه بعض نقّادنا، جرّهم إلى هذا التصوّر عكوف المازني على نفسه يتقصّاها، وينخلها - كما يقول - ولا يني يصوّر هواجسها وخوالجها. فخيّل إليهم أنّه الهوى النرجسيّ العقيم

النّاضب المحكوم عليه ـ طبعاً ـ بالجفاف المقيم. وليس أيضاً بالهارب من الحياة، النّاكص عنها، المتنصّل من تبعاتها، هذا أيضاً تصوّر قاصر شديد القصور لتجربة المازني الفنيّة، لعلّ مبعثه أساساً عقيدة نقديّة نظريّة ـ فيها جمود وتصلّب ـ خارجيّة عن أدب هذه التّجربة ولا مجال لانطباقها عليها ولا لفهمها من خلالها.

وليس ابراهيم الكاتب، في النّهاية، مجرّد «نموذج بشري»، هو على الأصحّ نموذج لهموم إنسانيّة لا تقتصر على نمط بعينه، بل تتجاوزه إلى مداخلتها للنّفس الإنسانيّة في عمومها، لا تبرأ منها نفس ـ ولو في لحظة هاربة من لحظات الحياة ـ مهما حاصرتها جفاوة الحسّ ومهما غشّاها صدأ الفطنة، فهي من ثمّ هموم ترتفع عن النمطيّة والشذوذ كليهما وتندرج في سياق الخصائص الإنسانيّة الأصيلة التي نتشارك فيها جميعاً، هي ميزة الرّوح الإنسانيّة، لا سمة المرض النّفسي، وإن كانت ـ عند الكاتب ـ تبلغ مبلغ السّخونة المتّقدة التي تجلو عنها الشّوائب وتصهر منها المعدن وتصفّيه.

ليس رومانتيّاً مهما عرّفنا الرومانتيّة بأوسع معانيها وإيحاءاتها (ولن يغريني شيء ـ أيّاً كان ـ بمحاولة التّعريف، الآن وفي هذه المرحلة المتأخّرة، بالرومانتيّة، أظنّنا جميعاً نعرفها، على العموم) فالمازني لم يرخ عنانه قطّ للدايونيزيوس، لم يغلبه قطّ على أمره جماح الأهواء، ولم تحلّق به قطّ ـ أو تهوِ هوياً فاجعاً أجنحة الصبوات الغامضة، ولم ينفلت قطّ من رقابة عين العقل وتقليب الفكر ولم ينج قطّ من تمحيص العواطف والانفعالات بل تشريحها، ولم يدع نفسه قطّ تنطلق حتى مداها بل هو دائماً يردّها إلى مكروهها، ويحملها على التوقّف، حتى في قلب غمار النشوة المذهلة عن الوعي ـ وعلى التلفّت إلى وراء وأمام معاً.

وليس في ذلك ـ حتى ـ وجه مقلوب، ومألوف، من الرومانتيّة: وجه العكوف على الأهواء الخائبة للذّات، واجترار حبوطها بالمضغ المستمتع الطّويل للأحزان والأشجان.

هنـاك، أوّلاً، عند هـذا الكاتب دأب عقـلي على التّحليـل والتّشريح لا يفتر، يقترن دائماً بنشوة الحسّ فيحكمها ويعدّلها بل يوقفها أحيـاناً إيقـافاً في مسـارها، فيعـطّلها ويبـطلها. ولكنّـه لا ينفرد قطّ، فيجفّف الحيـاة ويحيلها صيغة متعقّلة جامدة غاضت منها الدّماء.

هنـاك، ثانيـاً، حسّه القـاطع ـ كـالسكّين المـرهفة السّن، بـالكاريكـاتير الاجتماعي.

هناك، ثالثاً، سخريّته بالنّفس، إلى جانب حملته عليها، وتهكّمه الـوديع بالآخرين، إلى جانب رحمته بهم، ومراح طلق، خفيف الدّم، لا يمكن أن يخطئه الـذّوق المنصف. وهناك بعـد ذلـك عنصر خـرافي فنتـازي، مستتر مكنـون لكنّه هنـاك، في روايتـه وكثـير من قصصـه، لا يحـاول أن يجـد لـه الكاتب تبريراً بل يضعه هناك عقدة لا حل لها، غير مفسّرة.

وهناك، أخيراً، صياغة أسلوبيّة لها وقعها الفنّي، لها سبحاتها الشّاعريّة، نعم، ولها أيضاً إيجازها المبتسر المشفي على الاستهتار في مواقع كثيرة، تكاد توحي به بالاقتضاب المركّز عند فئة كاملة من الكتّاب العصريّين، غـربيّين أو من شباب المصريّين، الذين ينسجون على غرار همنجواي عنـدما يقـول لك الواحد منهم كلمته، ويمضي، ينفض يده منها كأنّه يروي لـك الحكايـة على رغمه، أبعد مـا يكون عن رغبـة في الإسهاب، ويـتركك وحـدك وأمامـك موقف تامّ ومنته وصورة حادّة الملامح وكاملة.

أين ذلك كلّه من اللّون الرومانتي في الأدب والأبطال الرومانتيين؟

عـلى أنّ هناك، بـالفعل، مـا يبرّر عنـد ابـراهيم الكـاتب ثـوران شبهـة الرومانتيّة، ففي تناولـه الفنّي ما هـو خليق أن يغرّنـا عن هذا الخطّ الـدّقيق الذي يفرّق بين الرومانتيّة وبين تيّار الوعي الدّاخلي الذي نـزعم أنّ الثنائيّـة الإبراهيميّة إنّما تنتمي إليه مع تحفّظات وتعديلات على هذا النّمط الرّوائي، تسلك الرّواية آخر الأمر في مسلك خاص لا ينتسب إلى نوع بعينه، جامـع ومانع من الأنواع النّقديّة، قد تختلف في مـدى اكتمالـه الفني ـ مادامت قـد

اختلطت الأنساب ـ ولكن من حقّه علينا ومن حقّنا على أنفسنا أن نرى مدى الصّدق والتوفيق فيه، كما نرى علّة الإخفاق أحياناً ومجانبة القصد القويم في البناء والتّعبير.

إنّ ثنائيّة ابراهيم المازني مسيرة بحث، وافتقاد، تصل إلى نهايتها الضّروريّة الطّبيعيّة ببثّ بذرة التجدّد، دون أن تصل على أيّ حال إلى غايتها المستحيلة بطبيعتها. هي رحلة طويلة متقلّبة المراحل، سعياً وراء تعويض عن حرمان أساسي لا تنتهي بالبرء من الفقدان، بل بتعميقه ولكن على مستوى الهبة والعطاء. هي انطلاقة إلى الأمام، بغية العثور على شيء لا وجود له في مكان ما. مغامرة في المستقبل، جرياً وراء شيء لا يقع في الزمان.

في بصيرتي بهذه التّجربة الفنيّة أنّ البطل إنّما يقذف بنفسه في خبرة واحدة متّصلة مقضيّ عليها ـ بطبيعتها نفسها ـ بالحبوط، لكنّ الإقبال على معاناة الخبرة وحده هو الانتصار الوحيد الممكن على الحبوط. وفي الوسع أن نسمّي هذه الخبرة أسماء شتّى: هل هي الوصول إلى البذرة الخصيبة الكامنة في الحياة، قلب الحياة الغضّ الثرّ الدّسم التّربة؟ هل هي العودة ـ حيث لا زمان ولا عودة ـ إلى الأصل والجذر الدّفين المذخور فيه لبّ الوجود نفسه؟ هل هو ـ بلغة مصطلح علم النفس التّحليلي (مهما كان في المصطلح من صلابة المواضعات وجفاف بطاقات التسميات) ـ صراع الطّفل الأبديّ في قبضة المركّب الأوديبي ضدّ سطوة الأب الغائب، ونحو حنان الأمّ الحيويّة؟ هل هو الحنين إلى الأمّ الأوّليّة، إلى ينبوع الخير الحسّيّ والوجداني، في مواجهة عسف مبدأ الواقع والضّرورة؟ إنّ المركّب الأوديبي هنا يثري كثيراً باستيعابه مضمونات تتجاوز الموقف العصابي وحده وتنطوي على حدس للموقف الإنساني كلّه بإزاء مشكلة المشاكل: الحياة والموت.

ذلك هو التصوّر الذي يكسب هذا العمل الفنّي معناه الكامن، وهو تصوّر، في يقيني، مشروع ومبرّر ومدعّم بالتكوين الدّاخلي للعمل نفسه.

وهو من ثمّ ليس عملاً من نوع اللّون الرّومانتي(*)، بل من لون رحلات أبطال القرن العشرين - هم على الأصح «لاأبطال» القرن العشرين - في العالم الدّاخلي الذي يتّخذ لنفسه حدود العالم الكوني كلّه.

إنّ الإشارات الموحية التي تومئ إلينا فيستضيء العمل كلّه هي أنّ ابراهيم الكاتب بدأ رحلته - أو بدأ الوعي الفنّي برحلته - عقب وفاة زوجته الأولى. ففي هذه الوفاة صدمة تتجاوز مجرّد فقدان الرّجل لزوجته، صدمة وقعها أعمق بكثير لأنها ابتعثت شحنة كامنة، متربّصة، ملجمة ولكنّها غير مروّضة، شحنة الفقدان الأولي الأصلي الذي لا شفاء منه، شحنة الحرمان المروع الأوّل الذي لا يمكن أن يفهمه الطّفل أبداً ولا أن يقبله أبداً، الفطام المزدوج: الحرمان من الأمّ، والحرمان من الزوجة - بديلتها - نتيجة لقدر لا يمكن أن يفهمه الرّجل أبداً ولا أن يقبله أبداً. ومن ثمّ فإنّه يذهب في مغامرته المستحيلة الهدف: السّعي إلى العودة للأمّ المرأة الحبيبة معاً، أو على الأصحّ السّعي إلى بلوغ النّقطة المتوهّجة المشعّة الغنيّة الحيّة الوحيدة في قلب كثافة الواقع الماديّ القاتم الصّلب.

وليست ماري، وشوشو، وليلى، في «ابراهيم الكاتب»، ولا عايدة، وميمي، وتحيّة، في «ابراهيم الثاني» إلاّ معالم الطّريق المحفوفة بالأخطار في هذه المغامرة عوداً على بدء. ولكن لا عود هناك، إنّما هو البدء الأبديّ الذي لا سبيل إليه ولا انطلاق منه إلى مكان أو زمان.

لكن ما يعدّل هذا الموقف، ويغنيه ويفسّره في نفس الوقت، هو أنّ الطّفل الأبديّ في ابراهيم قد لجأ - كما هو الحتميّ هنا - إلى أن يتوحّد بالأب، بالمنطق، بالعقل، بمبدأ الضرورة، بحكم الواقع، ومن ثمّ نشأ هذا التوتّر المشدود بين قطبين متضادين متجاذبين في ساحة واحدة هي ساحة

(*) انظر: د. علي الرّاعي: «دراسات في الرّواية المصريّة» - المؤسّسة المصريّة العامّة للتأليف والترجمة والنشر - يونيو ١٩٦٤ ص ٧٥ - ٩٧.

الصّراع الدّاخلي في نفس إنسانيّة مرهفة الاستجابة، بل في النّفس الإنسانيّة على إطلاقها: التوتّر بين الحياة، في كلّ مجدها الحيّ وروعة لذاذاتها، في كلّ صميميّتها وداخليّتها، وبين كلّ ما هو خارج الحياة، كلّ ما هو قانون غريب مفروض على انطلاقة الحياة، كلّ ما هو ثابت جامد ومتحجّر. والبطل يجمع في تكوينه الحميم هذين المتناقضين معاً، دون حلّ.

ليس غريباً إذن أن تنطلق منه هتفة التشاؤم المريرة لأنّ كلّ شيء عبث، وقبضة تراب، وأن يمضي مع ذلك يعبّ من عباب الحياة الزّاخرة الجائش بالمتعة والحبّ، دون ري أبداً، دون وصول إلى حافّة الإشباع، هو تانتالوس المحكوم عليه أبداً بحرقة الظمأ والأوام الصادي وهو مغمور في لجّة المياه العذبة السلسال.

وعلى ذلك فإن «ابراهيم الكاتب» ليس مجرّد ثلاث لوحات متعاقبة متجاورة متراصّة إحداها بعد الأخرى، موضوعها علاقة ابراهيم بماري، ثمّ علاقته بشوشو، ثمّ علاقته بليلى، كما يذهب إلى ذلك الدّكتور علي الرّاعي، في تحليله لتكنيك الرّواية. على العكس تماماً، هي تطوّر حتمي في مسيرة متّصلة لا انقطاع فيها تترتّب المرحلة منها على سابقتها وتنبع منها، وتقوم فيها كلّ من الفتيات الثلاث بدور يكمل الصّورة الكلّيّة، ولا غنى عنه فيها. هنّ - إذا شئت - ثلاثة جوانب كلّ منها ناقص في ذاته، قاصر عن بلوغ الغاية، ولكنّه ضروري ومقوّم أساسي من مثال واحد عظيم وباهر ومستحيل التّحقيق: مثال المبدأ الأنثوي الشّامل، المبدأ الأمومي الخصيب. المبدأ الحيوي.

ميمي، الممرّضة الطيّعة الحنون: خيّل إليه فترة، وهو يرقد في المستشفى عاجزاً كأنّه طفل، أنّها هي التي سوف تقوم مقام الأمّ، كان المستشفى جزيرة منعزلة عن العالم منتزعة من أحشائه، وفيها دارت دراما صغيرة من التحوّل، والتقمّص. لقد حسب الطّفل الأبدي، المتوفّر مع ذلك أبداً، أنّه قد آب إلى فردوسه المفقود، ووجد كنز الحياة الضّائع. ولكنّه سرعان ما

خـرج إلى المعترك، ولم تعـد ظروف الحيـاة تتيح لبـديلة الأمّ هـذه أن تؤدّي دورهـا ـ كأنّـه دور في إحدى مسرحيّـات سوفـوكليس، كما يقـول ـ لم تعـد العواطف مركّـزة ولا «بعض الحيوات متـوقّفة عـلى بعض». وعندمـا عادت إرادته إلى الصّحة بعد الوهن، رأى أنّه لا يستطيـع أن يرضـاها زوجـة وأنّ اتّخـاذها خليلة «لا يحـلّ مشكل حيـاته. . . ولا ينيله مـاربه، ولا يبلّغـه مـا يتمنّى من السّكون إلى الحبّ المنزلي الذي لا يعدل بـه شيئاً. نعم لا يبلّغـه ما يتمنّى من السّكون: الذي يحلّ مشكل حياته. . لا يعيده إلى دفء الرّحم الأولى واستقـرار الأمن والرّاحـة البدائيّـة. وهـو من ثمّ يسـافـر إلى مـرحلة أخرى ـ بل مراحل ـ في مسيرته. وعنـدما يعـود منها مثبـطاً خاوي اليـدين، يراها نـائمة كـأنّها ميتة. . فيقـطع نهائيّاً هـذه العلاقـة التي كانت قـد ذوت وصـوحت وجفّت بالفعـل. وليس في ابراهيـم من قسـوة، ولا في عمله من سخافة، لقد ماتت ماري بالفعل في عينيه، لم يجفها لمجرّد أنّها كانت نائمة، والنّوم هنا رمز كامل للموت، لم تعد ماري المسكينة تمثّل دور واهبة الحياة، في مسرحيّة تدور في معزل عن الحياة، بل لم تعد تجري الحياة نفسهـا فيها، انكشفت عـلى حقيقتها قنـاعاً جـافّاً هشّـاً كأقنعـة المسارح ليس وراءه شيء وأصبـح من الخيانـة لنفسه أن يـواصل معهـا هـذه العـلاقـة التي انبتّت في الحقيقة بمجرّد خروجه من المستشفى. ومن ثمّ فإنّ قطع هذه العلاقة إنّما هو ضرورة فنيّة منطقيّة، لا مجرّد سخف أو تنصّل من المسؤوليّة.

ومن الظّلـم كثيراً أن نضـع سلوك ابراهيم هنـا في سياق اجتـماعي يقوم على رفضه الزواج بها لأنّها أدنى من طبقتـه، فليس في العمل الفنّي كلّه أدنى مبرّر لهذا الفهم، ومع ذلك فقد رفض أن يتّخذها عشيقة، وقـد كان ذلـك في وسعه اجتماعيّاً وطبقيّاً، فما ضرورة التّفسير الاجتماعي إذن؟

أمّا شوشو فهي البطلة الحقيقيّة في «ابراهيم الكاتب»: أقرب بـطلاته إلى المثال، وأبعدهنّ عنه في وقت معاً. هي نضرة، جسور، «تعتلج في صـدرها مع ذلك إحساسات أغمض من أن تتولّى الكشف عنها عبارة، أو أوجع من

أن ترفّه عنها دمعة» وهي تعرف اسبينوزا وتولستوي وفرويد وموباسان وبرنارد شو (هل المرأة عند المازني انعكاسات وإسقاطات من جوانب من صميم نفسه؟). وهي معابثة، مرحة، متدلّلة ومتجبّرة معاً، طلقة النّفس، ساذجة وجليلة معاً، ورائعة الجمال في نضارة سنّها الباكرة، رقيقة كالنّسيم كالزهرة المتضوّعة أريجاً عبقاً. وقد انعقدت آصرة الحبّ المتبادل العميق الزّاخر بينهما. فما الذي حدث؟ لماذا لم يجد فيها ما ينيله مآرب حياته ويحلّ مشكلها، ويبلّغه ما يتمنّى من سكون وراحة؟

لأنّه، في الواقع، لا يريد.

وأيّة قراءة أخرى للرّواية لن تحيط بدلالتها. إنّ العقدة الظّاهرة تدور في سياق اجتماعي، والتسويغ الذي يقدّمه الكاتب، على المستوى القريب السّطحي، هو أنّ شوشو صغرى أختين لم تتزوّجا بعد ولا بدّ وفقاً للعادات والتّقاليد الاجتماعيّة السّائدة أن تتزوّج سميحة، كبرى الأختين أوّلاً، وإلاّ ذهبت ظنون النّاس مذاهب شتّى، وهكذا، ويوشّي الكاتب هذه العقيدة بكلّ ما يؤيّدها في رأينا ورأيه فيسوق حكايته عن نجيّة أختها المتزوّجة التي تنسج مؤامرة تهدف إلى تزويج ابراهيم وسميحة، وعن الأقارب الذين رأوا في سميحة من صغرها زوجة ابراهيم وعن عناد نجيّة واندفاعها نحو رفض ابراهيم، وسوء طبع سميحة، وقلّة حيلة شوشو، وعن دور الشّخصيّات الأخرى في التّعجيل برفض الزواج إلى آخر ذلك. ويقيم الكاتب بناء كاملاً سطحيّاً يدور حول سيطرة التّقاليد الاجتماعيّة في هذا الميدان.

ثمّ يهدم البناء كلّه في جملة واحدة.

وتتزوّج شوشو ـ مع ذلك ـ قبل سميحة وبرغم كلّ التقاليد والعادات، وعناد نجيّة، وانكسار قلب شوشو. ولكنّها تتزوّج من غير ابراهيم.

هذه البساطة العجيبة التي يهدم بها الكاتب ذلك الصّرح الذي عُني بتشييده، إنّما تشي بأنّ العقدة الحقيقيّة ليست في العادات والتقاليد الاجتماعيّة، بل في شيء آخر، وأنّ الرّواية لا تدور حقيقة على المستوى

الاجتماعي وحده، وأنّ العقدة الاجتماعيّة كلّها محلولة من الأصل لا تستحقّ هذا العناء، إنّما هي تعلة ـ واعية ـ أو غير واعية ـ لا يهمّنا ذلك كثيراً ـ لدراما أخرى عميقة تجري في المستوى النّفسي، أو في مستوى الوعي الدّاخلي، في مستوى العلاقة بين هذا الوعي المضطرم وبين العالم الخارجي الجامد الصّارم. وليست التقاليد الاجتماعيّة، في رأيي، غير استعارة اليجوريّة تستتر وراءها قوانين أخرى مطلقة، قوانين الرّفض الكامنة في صلب هذا النّوع من الحبّ نفسه وفي صلب علاقته بالعالم.

فلم يكن حبوط الحبّ بين ابراهيم وشوشو راجعاً إلى رفض القوانين الخارجيّة فقط، بل كان راجعاً أساساً إلى أنّ ابراهيم ـ على حبّه الصّادق الذي أشرف به على التّلف ـ لم يكن قطّ يريد أن يتزوّج شوشو، بل لم يكن من الممكن له أن يتزوّجها، وقد كان سلوكه كلّه ينمّ عن ذلك بجلاء، فلو أنّه داری واحتال ـ على أدنى وجه ـ وكما تقتضي ذلك ضرورات التكيّف مع الواقع الاجتماعي ـ لوجد نفسه على اليقين محل الدكتور محمود الذي تزوّجها، قبل أن تتزوّج سميحة في النّهاية. بل كانت فرص الفوز متاحة له بأوسع ممّا أتيحت بكثير لبديله. ولكن ابراهيم رفض التخلّي عن «كبريائه»، رفض الانتظار قليلاً، والتقدّم بحرص وعلى هينة نحو غرضه، رفض أن يقوم باللّعبة الاجتماعيّة ـ أو الدّور الاجتماعي ـ. لأنّ الدّراما المؤسية التي تجري هنا ليست في الأصل دراما اجتماعيّة. وهو الوحيد الذي يدرك ذلك، في أعماقه. ومن الظلم أيضاً «ولعلّه من حسور البصر» أن ننسب إليه القعود عن تحمّل التبعة والمسئوليّة، أو أن ننسب إليه الشطط الرومانتي المنهزم، أو الركون إلى الهوى النرجسيّ بالنّفس، فقد كان ابراهيم صادقاً كلّ الصّدق مع نفسه ومع الآخرين. كانت هزيمته إراديّة مقصودة، برغم حبّه المشتعل، فلم تكن شوشو هي ما يسعى إليه، وليست هي البذرة المعطاء التي يعرف فيها عمق أعماق الحياة، وليست هي نقطة البدء، ولن تكون له، كما كانت نحيّة في «ابراهيم الثاني» إلى حدّ ما، هي الأمّ والزوج والصّديقة، لأنّ

شوشو أساساً كانت نبتة غضّة في أرض أبوّتـه، كانت بـديلاً مقلوبـاً للأمّ، أيّ أنّها كـانت في حقيقـة الأمـر بنتـه وطفلتــه، ولم يكن يسعى إلى بنت أو طفلة، وكانت أيضاً على مستوى آخر، قرينة للطّفل الأبدي عنده، أختاً في الحقيقـة لا امرأة. «فقـد كانت لآخـر عهده قبـل عـام طفلة ألقـاهـا في هـذه اللّقية امرأة بارعة الشّكل ممشوقة القدّ». وكـانت بنت خالتـه، لا بنت عمّه مثـلاً، فهي متحدّرة من الأمّ لا من الأب ـ وقـد ربّاهـا عـلى حجـره وكـان يلاعبها بالكرة، فيرتجّ ثدياها فيقصر، لأنّه «أشفق على نفسه». (ولا يفـوتنا أن نلحظ هنـا مدى إلحاح أبطال المـازني جميعاً عـلى هذا الجـانب الأنثـوي بالذّات، فهم جميعاً تفتنهم المرأة النـاهد، وهـم بـلا استثناء متعلّقـون بثدي الحبيبة والصّديقة تعلّقاً يكاد يثير الفضول، يتحسّسونـه، و«يكورون» عليـه أيديهم: الثدي، علامة الأمّ، وينبوع السّعادة الطفليّة الأولى).

ولم تكن فورة شوشو فجأة امـرأة مكتملة واندلاع شبـابها أمـام ابراهيم، إلاّ حافزاً أيقظ عنده لحاجة السعي إلى المرأة الحقّة، إلى المبدأ الأنثوي الذي يضـم الأمّ والمـرأة والعشيقـة والـزوج، لا الـطفلة البنت، مجتمعـة في بؤرة واحدة مركبة عميقة الخصوبة.

وهو قد رفضها عامداً لأنّ حبّ شوشو «كان يتمثّل له حاسماً، كالزهـادة لمن لم يجد لعلّة نفسه شفاء في الجلاد والضّرب في زحمة الحياة. وكان يبدو له ـ بعد أن انتهى إلى ما انتهى إليه ـ بمثابة الرّفض للحياة. ورفض الحياة ـ عـلى كـل سحره ـ لا يزيد النفس إلاّ إحمـاء، الـزهـادة قـد تكـون منجى ولكنّهـا يأس، وهي على كلّ ما تـدلّ عليه من القـدرة على التّسـامي فوق مغـريات الحياة، قلّما تفضي إلاّ إلى أن تخسر النّفس طيبها ورضاها، والسّعادة لا تجنى في الحياة بأن يردّ المرء يده، بل بأن يمدّ يـده إلى الثّمار فيجنيهـا»، ليس اصرح من ذلـك دلالة عـلى ما نستبصر في هـذا الموقف من معنى، هـو لم يرفضهـا تنصّلاً من التبعة أو رفضـاً للحياة، بـل جرياً وراء سعادة يبتغيهـا وإنْ كان يراها مستحيلة.

كانت شوشو، وظلّت دائماً، جانباً واحداً بريئاً وصافياً مُقْتَطعاً من هذه الوحدة الغنيّة المستحيلة المنشودة: وحدة أصل الحياة ولبّها، وحدة التّدفّق والانطلاق لكل القوى الدّاخليّة المنهومة إلى الإشباع. القوى المتلاطمة في نفس الطّفل الأبديّ. لهذا كانت شوشو ساحرة، ولهذا أحبّها، ولكنّه في عمق ما كان يرفضها أساساً، ويعفّ عن القبض عليها بملء يديه، كما كان يفعل مع كلّ النساء في حياته، ويشتاقها اشتياقه إلى جانب من البراءة والنصاعة يعرف أنّه موجود، ومفقود معاً. كان حبّه لها أساساً حبّ الأبّ الحاني لطفلته، أو طفلة امرأته، ومن ثمّ فقد كان الحلّ الخلقي الوحيد هو أن يهزم، بإرادته، هذا الحبّ مهما كان مضطرماً لاعجاً.

أمّا ليلى فهي الجانب الصّريح السّافر ـ العاري تقريباً ـ من «المرأة الأمّ»، وهي أقوى صورها جذباً، وأحفلها بعرامة الانطلاق، وجيشان قوى الحياة المبرأة عن كلّ غمض وإبهام، هي موضوع الشّهوة، ومحطّ إشباعها، ومناط حبوطها في الوقت نفسه، «فإنّ الحياة فنّها ـ أقوى فنونها ـ التشبيط» كما يقول. هي صورة الأمّ المعشوقة في حلم الشّهوة الأوديبي، فإنّها تحنو عليه، وتبرّه في مرضه الجديد، بل هي تنقذ حياته، إنّها تهبه الحياة، أو على الأصحّ تهبه للحياة، تلده من جديد. ولولاها لقضى بالتّأكيد. وهو «يحسّ أنّ مجرّد وجودها شفاء، وأنّ نظراتها سماويّة، وأنّ حركاتها تفتر أعضاءه وترخي جفونه وتشعره بالسّعادة، وأنّ كلّ امرئ يعبدها ويستوحيها ويستمدّ منها الهداية والإرشاد». فمن تكون هذه غير الأمّ الأبديّة؟

«وقد لثمها غير أنّه أحسّ أن اللّثمات عبث وباطل، وأنّها فراشات تتسامى إلى نار الجوع التي يحسّها طاغية، مع أنّ ليلى جهدت أن تسقيه حتى تغثيه، وأن تعطيه حتى ترضيه، فقد كان يخيّل إليه وهو مستلق إلى جانبها أنّه يستطيع أن يرى الكون وأن يقدّره مختزلاً في جسم جميل، ولا يستطيع أن يستحوذ عليه وأن يجعل استيلاءه عليه تامّاً كاملاً». . . «وقد صدق من قال إنّ الحبّ قوامه التطلّع. . .».

هذه المسيرة كلّها مسيرة التطلّع إلى جوهر الحبّ المطلق الشّامل من وراء قناع المتعة الجزئيّة، مهما كانت سقياها حتى الرضا والغثيان، التطلّع إلى مثال الأمّ المرأة الكاملة، المثال المستحيل الذي لا يقع بعد الفطام عن الفردوس الطّفلي في أي مكان وأيّ زمان. والرّواية كلّها منذ البداية حتى النّهاية حافلة بالإشارات الجميلة الموحية بهذه البصيرة الوحيدة الممكنة التي تضيء لغز الثنائيّة، وما أظنّني بحاجة إلى مزيد من الاستشهاد بالمتن في هذا المجال. وإنّما أطلب من القارئ أن يعود إليها وفي ذهنه هذا النّوع من التفتّح لقبول مثل هذا الفهم حتّى يرى الرّواية في نورها الدّاخلي. وابراهيم يحلّل هذين الحبّين بنفسه: حبّه للشوشو وحبّه لليلى، فيقول لنا في غير خفاء «هما حبّان مختلفان يمثّلان في مظاهرهما وفي جوهرهما مذهبين مختلفين: رفض الحياة، والاستغراق فيها. ولكنّهما من حيث النتيجة سيّان». وإنّما نزيد فنقول إنّهما جانبان من حبّ واحد عظيم موضوعه «الحياة» في لبّها وجوهرها وأصلها، في بؤرتها: «الأمّ المحبوبة».

وعلى ضوء هذه البصيرة ندرك لماذا تسلك ليلى سلوكها الغريب المفاجئ في الرّواية، لسنا هنا في مجال أحداث «واقعيّة» تحتاج إلى تبرير مقنع، وقد شهدنا مثل ذلك من قبل في كلّ من حالتيّ شوشو وماري، وكانت البنايات «الواقعيّة» التي يعلو بها الكاتب مجرّد صروح من الديكور تدور فيها دراما أخرى لها منطقها الخاص غير الاجتماعي وغير الواقعي.

وعندما تقطع ليلى على نفسها عهداً بأن تنزل عن ابراهيم، وتئِد حبّها له في صميمها، لكي تتركه لشوشو التي انحسر طيفها تماماً وانسدل السّتار عليه، لم يعد لها منذ الآن دور على الإطلاق في الدراما، وعندما تعمد في سبيل ذلك إلى أغرب ما يمكن أن تعمد إليه امرأة، فتتّهم نفسها كتابة، وزوراً، وفي غير ضرورة، بنوع من العهر والفجور: «أتصنّع الذوبان بين ذراعيك وأنت تضمّني وتعصرني... أتصنّع أنّ روحي كلّها قد صارت على شفتي وأنت تمصّها وتعضّها، وأطلّت من عيني وأنت تحدّق فيها وتمسح

لي شعري . . . هي صناعة أتقنتها يا صاحبي بالمرانة والتدرّب. . . » هذه الرّسالة التي قرأها، ومع ذلك احتال علينا الكاتب حتى كأنّه محاها أيضاً، كأنّه لا يقبل أن تكون موجودة. فصوّر لنا ليلى تخطفها ثانية وفي ظنّها أنّه لم يقرأها، كأنّ الكاتب يقول لنا - في منطق اللاوعي الذي لا يعترف بالنقائض - إنّ الرّسالة موجودة وغير موجودة معاً، موجودة لأنّها حلم شهوته العريق، بالأمّ العشيقة، بجوكاستا الآثمة القدّيسة، في ليل فطام الطّفولة الملبّد، وغير موجودة لأنّ في تلك المنطقة المخوفة من اللّاوعي أيضاً سطوة الأبّ الذي يتوحّد بالضّمير والقانون، بالأنا الأعلى الذي لا يقبل الحلم وينكر اللّيل.

وهكذا تمضي المسيرة في دورة كاملة، عائدة إلى نفس نقطة البدء، ولكن في طبقة أعلى. وقد انتهى كلّ شيء - إلى حين - ويختتم ابراهيم جولته الأولى وهو يعود إلى أمّه العجوز المطهّرة التي صفتها محن الأيّام وهي تتمتم له بالدّعاء بينما تتداول حبّات المسبحة بأصابعها، تدعو له بما تشتهيه نفسه وترفضه في وقت واحد: بالاستقرار والسّكينة.

ولكن ابراهيم يجد في الصّحراء معادلاً كونيّاً آخر للعودة إلى الرّحم، في عالمه الدّاخلي الذي لا ينفصل عن العالم الخارجي. ومن الظّلم مرّة ثالثة أن نرى في الصّحراء عنده مجرّد رمز لابراهيم نفسه، فليس في الرّواية كلّها صيغة بنائيّة واحدة حميمة تبرّر هذا الفهم وهو يقول: «أين عن صحرائي أعدّي، تلك التي لا يجاوب في خرابها قلب قلباً. . . لكم توهمتها وأنا أضرب فيها وأطوف في فيافيها وجهاً مستعاراً يبدو فيه الوجه الأعظم متقنّعاً، ولكم وقفت أدقّ الرّمل بقدمي وأفحص فيه بعصاي كالذي يريد أن يرقيها بالعزائم ليشفيها من هذا السّحر الذي ضرب عليها وألزمها المحل. . . كيف لا تنفض عنها هذه الرّمال وتبرز للقمر. . . في مثل وشي الرّياض تنفح روحاً وريحاناً. . . ».

هذا هو ابراهيم إذن إنّما يريد أن يبرئ الصّحراء من جدبها ومحلها ونضوبها، أن يبرئها بالحبّ حتّى يجاوب فيها قلب قلباً، يبرئها بالغوص فيها

والفحص في رمالها، بإزاحة وجهها المستعار حتى يعثر على الوجه الأعظم: على وجه الحبّ الشّامل، وجه الخصب والنّماء. تلك كلّها رحلته. وزوجته الأولى ـ البديلة الأولى التي أثار فقدانها صدمته، وكان حافزاً لانطلاقه في مسيرته ـ ترقد في قلب هذه الصّحراء، متوحّدة بها أيضاً، كامنة فيها وإن كان قد ضرب عليها العفاء ـ أو كاد. «فإنّه ما يذكرها لذاتها، بل لما طابت به نفسه». إنّ من الصدق الفنّي في هذه الرّواية أنّ كلّ كلمة تكاد تشير إشارة صريحة وجيلة إلى الدّراما النّفسيّة الفاجعة التي حاولنا أن نستبصرها هنا، دراما البحث عن الحبّ الأول، والتطلّع إلى مطلقه.

ولكن ذلك مقنّع، بحيل فنيّة بارعة، لعلّها جازت على المؤلّف، لست أدري حيل الصدام بالتّقاليد والآداب الاجتماعيّة، حيل التسويغات لسلوك الشّخصيّات، حيل المراوغة، والتهكّم بالغير والنّفس معاً، حيل التصوير «الواقعي» الدّقيق للمظاهر الخارجيّة في كلّ الأحوال وعند كلّ الشّخصيّات وعلى الأخصّ فيما يتعلّق بالبطل. فالحقيقة أنّ البطل هنا هو من أولئك «اللاّأبطال» أو «الأبطال الضدّ» الذين عرفهم الفنّ في النّصف الأوّل من القرن العشرين، ولم يلقَ أحد من السّخرية والتهكّم والتعرية عن كلّ زيف وكلّ توشية ما لَقِيَه. وظلم أخير أن ينسب التصوير الواقعي للشّخصيّات الهابطة التي لا يراها المؤلّف جديرة بحفاوته، كما ذهب إلى ذلك بعض النقّاد، فإنّ كلّ الشّخصيّات عند الكاتب ـ وأوّلهم شخصيّة ابراهيم وشخصيّات الحبيبات الثلاث (أو على الأصحّ الحبيبة الواحدة) ـ تصوّر لنا بحيلة التّصوير «الواقعي» بل السّاخر المتهكّم، منذ أوّل سطر، منذ التّقديم الذي يهدي به ابراهيم المازني الرّواية إلى نفسه. كيف يمكن أن نخطئ نغمة السّخرية والجرأة معاً في هذا التّقديم إلى نفسه «التي لها أحيا، وفي سبيلها أسعى، وبها وحدها أعنى طائعاً أو كارهاً»؟ كيف يمكن أن نأخذ هذا الكلام على علاّته ونرتّب عليه تهمة الأنانيّة والنضوب؟ كيف يمكن أن تفوتنا نغمة الصدق الذي لا يفسّر إلاّ بأكثر من معناه الخارجي؟ وكيف

يمكن أن نغفل القرائن الدّامغة في حياة رجل - هو ابراهيم الكاتب وهو ابراهيم المازني معاً - كانت كلّها كدّاً وسعياً من أجل الآخرين، وعذاباً مستعراً من وقدة وعي حارّ لم تخفت حدّته قطّ، وكان - بشهادة معاصريه - من آنس النّاس ودّاً وأبشّهم وجهاً وأكثرهم إقبالاً على الآخرين وحفاوة بهم، وهو مع ذلك يعاني في دخيلته ما يشبه تصويح الجَفاف وقفر الوحشة ومرّ العزلة، ولم يلق بعد ذلك تكريماً في حياته ولا فهماً بعد مماته؟ وكيف ينسب إليه النّضوب، وهو من أغزر الكتّاب إنتاجاً وأعظمهم تدفّقاً بالعمل؟ أليس في عمله الفنّي نفسه، وهو عمل لا يتميّز بشيء أكثر من تميّزه بالخصوبة المدرار المعطاء، والحيويّة، نفي بات لتهمة النّضوب وتهمة العزلة عن النّاس أيضاً؟ الجدب والانقطاع عن النّاس أعراض عصابيّة، أمّا الحفاوة بالعمل الفنّي فهي في ذاتها انتصار على المحل والقحل، ودلالة على النّفس الريّانة والوعي المخضل بالنّماء والتفتّح واستجابة للنزعة المطهّرة نحو التّواصل - عن طريق المعرفة التي يؤتيها الفنّ بالنّاس، على أكثر المستويات صدقاً وصميميّة.

ليست «ابراهيم الكاتب» إذن رواية من اللّون الرومانتي، ولا رواية هارب من الحياة عازف عنها، ولا وثيقة اجتماعيّة تدين كاتبها بالانضواء إلى زمرة أعداء المجتمع ومناهضي حركته.

إنّني أرى في «ابراهيم الكاتب»، بتبسيط يكاد يكون مخلاً، رواية متسلسلة البنيان في منطقها الدّاخلي، عميقة البصيرة، من أجمل روايات الأدب العربي الحديث، هي رواية من روايات أبطال - أو لاأبطال - الوعي الدّاخلي، تضيء لنا الشّقة الأولى في مسيرة بحث عن الحبّ المطلق بنقيضيه: الحبّ، والمطلق، ولا تنتهي الرّواية مع ذلك إلاّ باكتمال الشّقة الثانية من المسيرة.

والشّرخ الأساسي في الرّواية - مع ذلك - هو أنّ لها مستويين: المستوى الواقعي الخارجي الاجتماعي، والمستوى العميق الاستبطاني الدّاخلي، فهي

تبدو من الخارج رواية حبّ أحبطته التقاليد الاجتماعيّة، وفرار من المسئوليّة الاجتماعيّة، والفساد فيها فساد اجتماعي، وكأنّه فساد أخلاقي في البطل الذي قد يلوح لنا - إذا أردنا أن نتّخذ هذا الفهم اعتسافاً - خوّاراً لا يريد إلاّ الموت والحبوط. ولكنّها من الدّاخل رواية بحث لجوج عن الخصوبة، وسعي إلى الالتحام بالحياة، أمّا الإحباط فمفروض تحكمه قوانين نفسيّة وكونيّة لا غلاب لها، قوانين الوجود نفسه، فالفساد هنا فساد كوني لا سبيل إلى البرء منه إلاّ بفعل الإخصاب نفسه، والعودة إلى بذرة الحبّ الأوّليّة في نطاق قبول التناقض الأساسي بين تدفّق الوعي وحيويّته وبين كثافة المادّة وجمودها. وهو بالضّبط ما تنتهي به الرّواية. ولكن التركيبتين البنّائيّتين، في الرّواية، لا تتطابقان تمام المطابقة، تجور إحداهما على الأخرى - تارة هذه وطوراً تلك - في مواضع كثيرة. ويجرّنا الكاتب إلى السّخرية الاجتماعيّة مرّة، ثمّ إلى سبحات التأمّل الشّاعري مرّة، في تسلسل قلق ومصدوع به شرخ لا يكاد يلتحم إلاّ قليلاً. ومن ثمّ لم تنصهر البنيتان - الفوقيّة والتحتيّة - في الرّواية انصهاراً كاملاً ولم تتداغما، ولم تندمجا كما تشاء ذلك ضرورات الفنّ التي لا ترحم. فكأنّ الفساد قد تسلّل إلى الرّواية - من حيث تركيب بنائها - كما تسلّل إلى قلب الوجود نفسه. «يخيّل إليّ أنّه من الممكن أن نكون نحن الآدميين وغيرنا من صور الحياة علامات فساد وانحلال. ومن يدري؟ لعلّنا حشرات طفيليّة يغصّ بها كيان ضخم، فهي تعبث فيه، كيان ظلّ موجوداً أكثر ممّا ينبغي، ففسد، وصار جديراً بأن يرمى أو يمحى».

أمّا ابراهيم الثاني فقد وصل إلى العقد الخامس من عمره، و«خيّل إليه أنّه قد شاخ أو أشفى على الشيخوخة». لقد تقضى عتوّ أشواق الشّباب، وثاب الرّجل إلى «تحيّة» وهي «الصّديق والزّوج والأمّ» معاً في حسّه بها، وفي واقع أمرها أيضاً. كانت وهي بعد صديقة لا زوج، تتدبّر له التغلّب على العقبات الاجتماعيّة التي تقف في طريق زواجهما - أيضاً - بل

تنذره وتهدّده بـالحرمـان منها لـلأبد، فيقبـل منها ذلـك على عكس ابـراهيم الأوّل. فقـد كانت أمّـه قد مـاتت الآن وهذه تـأتي في الحقيقـة لكي تتّخـذ مكانها.

ولكنّ المسـيرة لم تكمل فصـولاً بعد، إنّنـا نرى في عـايـدة طيفـاً بـاهتـاً لشوشو، ونـرى في ميمي شبحاً آخـر من ليلى، وابـراهيم الثاني يعيـد تمثيل الدّراما القديمة، من جديد، بإيقاع أبطأ. «فقد اكتسب بالأناة، عـلى الأيّام، الإنصاف حتى من نفسه» «وما أكثر ما حزن أو تألّم ولكنّه كان يستطيـع وهو يعلن مـا يعانيـه أن يمهّد العـذر للذي أورثـه الألم أو الحزن. . . وإن كـان عصبيّـاً ـ لطول مـا راض . نفسه عـلى الحلم والاتّـزان». هـذه صـورة الأب تتأكّد ملامحها، منذ بداية المرحلة الثانية، فـإنّ بوسعـه الآن أن يدور حـول التناقض الأساسي في حيـاته ـ لا أن يحلّه ـ بـأن يدخـل شيئاً فشيئـاً في إطار الأب حتى يبلغ في آخر مراحل مسيرته أن يحقّق للصّورة كلّ مقوّمـاتها. هـو هنا يبلغ النّضوج، ويحمّل الأعباء، والركون إلى نوع مهدّد من الاستقـرار، ويصبح بالفعل أباً: هو أب للزوجة، وهو أب بالفعل، وبعد أن انبأته بأنّها حـامل «انحنى عليهـا وقبّلها، وضمّهـا ضمّاً خفيفـاً، وجلس وأجلسها عـلى حجره، ومسح لهـا شعرهـا بكفّه، وأسنـدها إلى صـدره. . وقال: أظن أنّ أمّي يسرّها هذا، لو أمكن أن تدري». أهناك أجمل من هذا تصويراً للأبوّة الحانية، وللقبـول الرخي، وللمصـالحة بـين المبدأ الأنثـوي ـ المبدأ الأصـلي للحياة ـ وبين الواقع، والنّهوض بالعبء الضّروري في السّـير بالـدورة حتى نهايتها؟ ولكنّ التناقض لم يحسم رغم المصـالحة، فهـو يقول إنّـه يتغيّر كـل ساعة، وقـد تغيّر الآن، منـذ لحظة. . . ولكن امـرأته تقـول: «لا يمكن أن تتغيّر. . ليس في عيني. . . ومالت عليه ولثمته «ولا في قلبي».

وبهـذا تختتم السّيرة ختـامها الـطّبيعي، ويتـبرّر في أعيننـا، وفي الحيـاة، ابراهيم.

* * *

ليست الطّبيعة الخارجيّة عند ابراهيم المازني مجرّد وظيفة فنّيّة فحسب، ليست صوراً مساعدة تؤكّد وصفه لحالات النّفس، وليست ديكوراً خارجيّاً يعين على الإيهام والإيحاء. هي في ظنّي من حالات الوعي الدّاخلي نفسه، وإسقاط مباشر كامل للنّفس على الخارج، بل هي أكثر من ذلك مقوّم من مقوّمات الموقف الدّاخلي الذي يعانيه الوعي ويبلوه «كان دأبه أن يدور بعينيه في نفسه ليطّلع على كلّ ما فيها، وأن يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيط بكلّ ما وراءها، ولكنّه قلّما رأى شيئاً خارجها إلاّ من خلالها».

ومن أوقع فقرات «ابراهيم الكاتب» وصف ذلك الرّيف الشتوي المبهم الممطر الموحل الملبّد الذي تتشابه فيه المعالم في نوع من الرّماديّة الغائمة، أو تثور ثائرته وتهمي سحابته الكثيفة الواحدة فتغمر مجاليه.

وما أقلّ ما عرف كتّابنا هذا الرّيف الشتوي، وما أقلّ ما أصغوا إلى تقلّباته الحيّة، وما أقلّ ما خرجوا عن إكليشيه الرّيف الرّبيعي الجامد الذي يتردّد في كتاباتهم بشمسه المشرقة الثّابتة، كأنّه حلية ميتة أو قالب مرصوص بلا خصائص متميّزة. أهو فقر في ريفنا ورثاثة فيه، أم فقر في الوعي به ورثاثة في الحسّ به؟

هذا الحسّ الدّقيق بالرّيف المصري، عند المازني، يؤازره تشرب يكاد يخامر أدبه كلّه مخامرة حميمة للرّوح المصري، بل القاهري بالذّات.

ولكنّ الخصيصة الأخرى التي تفجؤنا بين الحين والحين في كتابات المازني هي هذا التوقّف فجأة في مسير الوعي، أمام الطّبيعة، فإذا كلّ شيء متحجّر، مظلم، جامد، كأنّها لمسة الميدوزا التي تحيل كلّ شيء حجراً، فيغيض ماء الحياة من كلّ حيّ. هذه الوقفة المفاجئة في الحسّ، هذا الشلل الذي يحوّل الوعي النّابض المرهف إلى موضوع خارجي قاتم، يحدث عند المازني في فترات التأزّم الذي لا يطاق. وهو - بالطّبع - بصيرة نفسيّة وفنّيّة صادقة فضلاً عن أنّه حيلة أو تقنية بارعة وناجعة، من حيل الدّفاع عن الذّات أمام الهجمات التي لا رادّ لها. فهو عندما أوشك أن يحدس حبّه

المحتدم لشوشو يتيقّظ، وأزمته القادمة المدمدمة التي لا حلّ لها بإزاء ذلك الحبّ، يقف ووراءه شوشو لا يحسّ بها، ينظر إلى السّواد المطبق: «استحال كلّ شيء في السّماء والأرض صورة مرسومة... كأنّ هاوية من الخرس قد ابتلعت كلّ صوت ونأمة... كأنّ الأرض قد ضرب عليها السّحر شيطانٌ وألزمها حالة غير إنسانيّة يعمى الإنسان عن نعتها وكأنّها في غيبوبة أفقدتها وعيها... هذه الدّنيا التي أنامتها عين غير مرئيّة».

وجاءته هذه الحال من الانفصال والتحجّر مرّة أخرى، في بداية أزمته مع ليلى: «إنّه راقد بوجه من الخشب... ذلك السكون الذي يجعله يتوهّم أنه يحلم بنفسه، وأنّ حياته وجسمه وكلّ شيء - كلّ أولئك ليس سوى حلم يتراءى له، وإن كلّ ما يبدو لعينيه ويجده قلبه ويجنه صدره ويقع له - هذا كلّه قد حدث من قبل في مكان آخر ووقت غير هذا».

ومن فضل القول الآن فيما يخيّل إليّ أن أُلمِح إلى كلّ نقائض الرومانتيّة في رؤية المازني الفنيّة، لا في ثنائيّته فقط بل في كلّ كتاباته القصصيّة، فهو من أدقّ النّاس حسّاً بالخدوش والثغرات والنتوءات الواقعيّة، منظوراً إليها بمنظار بلّوري رائق شفّاف، وهو من ألطف الكتّاب سخرية ومعابثة لنفسه وللنّاس، فهو يبدأ «ابراهيم الكاتب» وينهيها بالسّخرية من نفسه، وهو يعطي للطبيب اليهودي الذي قام بإجهاض ليلى اسم «الدكتور أفراييم» - وهنا أكثر من مجرّد المعابثة بنا وبنفسه بل فيه حدس وإيحاء بأنّه، هو نفسه، الذي أجهض ثمرة حبّه وقضى على بذرة الخصب في نهاية المرحلة الأولى من مسيرته، وكأنّه يستشرف عكس النّهاية الضّروريّة في آخر المرحلة الثانية من مسيرته.

ومن الأمثلة التي نجتزئها اجتزاءً لأسلوبه المضاد للرومانتيّة أنّه مثلاً يرسم تكوّن علاقة حبّ في قصص له بعنوان «ناهد»، فيأتي بنا إلى حدائق القناطر الخيريّة (وهي من مشاهد قصصه القصيرة المتكرّرة الأثيرة إليه) ويقول عن الفتاة: «لكنّها كانت مسرورة - النّبيذ الماسخ - وهذه الدكّة الخشبيّة الناشفة

ـ والأرض الخضراء المتموّجة والأشجار الباسقة الهرمة ـ والشّمس التي تملأ الدّنيا بشراً ودفئاً. وأخيراً هذا الرّجل».

هذا مجرّد نموذج للمقابلة البارعة في قصصه القصيرة بين عناصر الواقع المتآلفة بخشونتها ودماثتها معاً، أمّا أسلوبه البياني فما أظنّني في حاجة إلى الإفاضة فيه، فمن الواضح تماماً أنّ للمازني أسلوبه المتفرّد الذي يسمو ـ طبقات فوق طبقات ـ على أسلوب الكثرة الكاثرة من كتّابنا العصريين والقدامى على السّواء. وهو معدود في الطّبقة الأولى من كتّاب العربيّة القصصيّين المبدعين في أسلوبه المعجز بنضارته وحيويته وبمرونته ومتانته معاً. لقد أسعدنا المازني جميعاً، وكثيراً، بثراء لغته وكشوفه فيها. ولا أكاد أسلك مسلكه ـ في هذا المجال ـ من كتّابنا المعاصرين إلاّ اثنين يوشك أن يكون لا ثالث لهما: يحيى حقّي وحسين ذو الفقار صبري. وقد نحت لنفسه هذا القاموس الغني الفذّ بدوام معاشرته للقدامى من كتّاب العرب وصلته الحميمة بالمحدثين من كتّاب الغرب على السّواء. أمّا ولعه بالتراكيب الشّعبيّة يداخلها في صلب لغته ـ وأمثلتها لا عداد لها ـ فقد جعل لتلك اللّغة مذاقاً خاصّاً حبيباً إلى القارئ المصري خاصّة، نستمع إليه، على سبيل المثال القاصر المحدود وهو يقول: «فلو أنّها رأت ما أرى لطقت وانشقّت مرارتها من الغيرة والكمد» أو «على ذراعه فتاة مليحة منظريّة» أو «دبّت بها الرّجل بين وعور الحياة» أو «أقول لنفسي وقعت وقعة سوداء» أو «لكن عينه ـ على قصر نظرها وعمشها ـ بقيت تزوغ» أو «خشي أن تزلّ قدمها في الزحاليق» وهكذا بلا حصر ولا عداد.

على أنّ تلك كلّها هي السّمات الظّاهريّة لأسلوب المازني ـ مع عظمتها وروعة إنجازها ـ ولكنّ المهم حقيقة هو شفوف هذا الأسلوب عن صاحبه، وصاحبه هو هو البطل في كلّ عمله الفنّي ـ بل التصاقه به، فهو أسلوب متدبّر، محكم، يدير النّظر في النّفس ولا يغفل عن الخارج قطّ، حسّاس كالوتر المشدود، وعر، ومرّ، لكنّه على قوّته دمث، سريع الفيء إلى الرّضا،

وعلى الرّغم من لينه وسماحته فيه صلابة وعنف وتمرّد. . . تلك كلّها من أوصاف البطل في قصص المازني لكنّها أيضاً أصدق الأوصاف لأسلوب المازني. والمطابقة هنا أكثر من أن تكون مجرّد مصدى للمثل السّائر بأنّ الأسلوب هو الرّجل، فالأسلوب هنا هو الوعي الدّاخلي بكلّ وعوره وسهوله، وشطحاته وسبحاته، هو أسلوب يقترن بالحركة الدّاخليّة للنّفس الحسّاسة اقتراناً عضويّاً.

لذلك لا ندهش عندما يقول لنا المازني: «إنّي لأكتب الآن وكأنّي أضرب بالسّياط، ولا أكاد أبدأ حتى أراني أعدو طلباً للغاية، ورغبة في الانتهاء». هو يكتب في حموة التداغم مع صميم ذاته، دون انفصال، ودون هوادة. وعلى عكس معماريّة طه حسين القاطعة المشرقة القائمة بالعقل والمحكومة به وحده، في «دعاء الكروان» مثلاً، وعلى عكس «صرير أسنان التروس السّيارة التي تكاد تسمعها، بل تصك سمعك في «سارة» العقّاد، فإنّ صياغة المازني الأسلوبيّة صياغة لدنة مندمجة بمضمون الخبرة الانفعاليّة والعقليّة في تداخل عضوي وثيق.

ولعلّ من المدهش مع ذلك أنّ المازني يستخدم تكنيك الحوار الدّاخلي أو المناجاة الدّاخليّة يأتي بها في صلب السّرد دون فاصل شكلي ويسلكها في عقد الحكاية دون تمهيد، كلّما اقتضت منه الضّرورة الفنيّة ذلك، متبعاً نهج أضرابه من كتاب ما اصطلحنا على تسميته «تيّار الوعي» الغربيين، ولعلّه أسبق كتّابنا في ارتياد هذا النّهج.

ذلك إلى أنّه يستخدم طريقة السّرد الموجز المبتسر الغني بالإيحاء، وقد عرفناه عند همنجواي، كما أسلفت القول، استخداماً يأخذ عليك أنفاسك. ثمّ هو يستخدم أيضاً طريقة التدخّل المباشر فيحدّثك وجهاً لوجه، بين قوسين، كما يفعل الكتّاب الذين يعمدون إلى نفي الإيهام، وإلى التّغريب بمعناه البريختي المعاصر، وهو يدخل هذه الهوامش في قلب روايته، يقطع الحكاية ليعلّق عليها أو يتهكّم بها، أو يعابث قارئه ويداعبه، لا عن

سذاجة في استيعاب فنّ القصّة بتكنيكه التقليديّ، بل عن عمد يقصد به إلى التبعيد بين القارئ وبين وهم الاندماج في القصّة، ليحقّق من ذلك غرضاً فنيّاً.

وهو يستخدم هذه الطرائق الفنيّة الحديثة في قصصه القصيرة على الأخصّ، وهي قصص كاملة، في نوعها مازالت حيّة بل متدافعة الحياة على رغم أنّها تصف قاهرة عفا عليها الزّمن في سنوات قلائل، قاهرة سكّانها مليون وربع مليون، ومازال من الممكن أن تركب فيها الترام على راحتك، أو الحنطور (ألم يكن فيها أوتوبيس؟)، قاهرة جروبي و«سان جيمس» في عزّهما، ومازالت أمبابة قرية في ضواحيها وبيته في صحراء الأمام على حدودها، والقناطر الخيريّة خلاء يسعك فيها أن تقبّل حبيبتك على هواك، وفيها البنات اليهوديّات يعملن في المكاتب ويراقصن الرّجال في النوادي الخاصّة، قاهرة آخر العشرينات وأوائل الثلاثينات.

وهي قصص أقرب إلى المناخ التشيكوفي، وإن كانت المأساة فيها دقيقة المدخل، مسترقاً بها، مستخفية، وفيها من مشاهد الحبّ أعذبها وأحلاها في قصصنا القصيرة، وأخفّها على النّفس، وأضوَؤها في القلب، وهي قصص تختتم بقبلة مع دعابة بارعة. والسّخرية إحدى خصائصها الأساسيّة، سخرية المعابثة والفكاهة التي امتاز بها المازني من غير مرارة كاوية ولا سخط مدمّر، سخرية الذي يعرف نقائص النّاس وقصورهم، وأوجه عجزهم، ويغفرها لهم لأنّها من نقائصه وأوجه قصوره وعجزه هو نفسه. وفيها مع ذلك مفارقات تتأتّى من ذكاء قاطع لامع كحدّ السكّين ونظرة يسطع كل شيء في ضوئها سطوعاً يدفعك برغمك إلى الابتسام والقهقهة، وفيها حوار شديد اللّوذعيّة، إن صحّ التّعبير، يبدو لك تلقائيّاً عفويّاً يتسلسل بشكل طبيعي إلى نقطة انفجار الضّحك ـ وهو بالفعل كذلك، وإن كان لا يخطئك أن ترى تدبيره والإعداد له والتّصاعد فيه نحو ذروته في تمهيدات بارعة ـ محسوبة.

هـذه السّخريـة ـ أيضاً ـ من أجـلى الدّلائـل على الالتصـاق الحميم بين المازني وبين المصريـين عامّـة، والقاهـريّين بـالذّات، ومخـالطتهم، وتجـاوبه معهم.

ومن أجمل قصصه ما يعود بنا إلى أحداث طفـولته الأولى في آخـر القرن الماضي. مثل قصّتي «الهارب» و«فتاة الحـارة» وقصّته الـطّويلة الرّائعـة «عود على بدء»، وللمازني عـطف يدرّ بـه القلب على فـواجع الـطّفولـة الصّغيرة، وحدس يكاد يكون سحريّاً بالمنطق الطفلي والنّفس الطفليّة، ولا يكاد يكون له نظير في ذلك، على الإطلاق، في أدبنا العربي إلاّ في اللّمحات الأولى من «الأيّام». . . أيمكن أن نعزو ذلك إلى أنّ الطّفـل الأبدي ظـلّ أبداً يقـظاً في دخيلة الرّجل والشّيخ؟

على أنّ بعض قصصه القصيرة لا تعدو أن تكون دعابات لطيفة وبارعة، فقط.

ولا أملك أن أفرغ من حديثي عن قصص المازني القصيرة إلاّ إذا عـدت فـأشرت إلى ذلك العنصر الـذي أدعوه بـالعنصر الخرافي الفـانتازي والـذي يدخل في أعماله بـين الحين والحـين، شيئاً لا تفسـير له، من خـارج منطقـة الواقع، يضعه أمامك دون محاولة للتبريـر، ومن أعمق الأمثلة على ذلـك ما يأتي في قصّة له بعنوان «تفيدة» (تصوّر هذا العنوان!) وهـو يصف صاحبـة هـذا الاسم، في طفولتهـا: «وحدهـا تتدفّـأ أمام النّـار المضطربـة الخفّـاقـة اللّمعان. . . من أين جاءت يا ترى هذه السّعادة التي تومض بها عينـاها أو تشي بهـا هـاتـان الشفتـان الصّـامتتـان؟ أحسست أنّ أنفـاسي أسرعت وأنّ الدّموع تجول في عينيّ، فقد كانت الفتاة جميلة، وكانت الرّوعة قد غمـرت صـدري، بل مـلأ قلبي الخوف كـأنّما أشهـد الحياة نفسهـا لا إنسانـاً فانيـاً مثلي. . . نعم كانت الحيـاة نفسها تنـظر إليّ من عينيها. . . وبعينيهـا. . .».
ومثل ذلك حكاية أحمد الميت في «ابراهيـم الكـاتب»، هو ميت بـالفعل وإن كان حيّاً يسعى ويضطرب، ويكاد يقنعك الكاتب أنّه ميت. (هل هـو قيمة

رمزيّة أخرى في الرّواية؟). وله قصص أخرى استمدّها من الأساطير، موجعة وفاجعة بهذا العنصر الذي لا تبرير له والذي نسمّيه العنصر «الفانتازي».

* * *

تبقى لي كلمة صغيرة أريد أن أذود بها تهماً أخرى ظالمة في يقيني أحاقت بالمازني بعد وفاته، كما أحاقت به المحن الكثيرة في حياته. فقد اتّهم أنّ فلسفته هي الهرب من الحياة، واعتقد أنّه على النّقيض تماماً كان من أكثر كتّابنا ولعاً بالحياة ونهماً إليها، ولعلّ المقصود من التّهمة الهرب من حياة المجتمع، وقد سيق في تأييد ذلك أنّه كان في يوم من الأيّام رئيساً لتحرير جريدتي «الاتّحاد» و«السّياسة» وهما من الصّحف التي كانت في الماضي الغابر لسان حال الملكيّة المصريّة والإقطاعيين المصريين»(*).

ومن الصّعب أن نقيم مثل هذه التّهمة على كاتب مصري لا شكّ في توقّد حسّه الوطني، بمثل هذه الحجة، في عصر تراوحت فيه أساليب الصّراع السّياسي وتقلّب الكتّاب بين الأحزاب المختلفة لدواعي طلب العيش أساساً لا لدواعٍ من العقيدة السّياسيّة، والأمثلة على انضمام كتابنا المعروفين بدفاعهم عن قيم الديمقراطيّة ومحبّتهم للشّعب، إلى صحف الإقطاعيين والرجعيين كثيرة لا مجال لسردها. ولا محل مع ذلك لتطبيق مقاييس مرحلتنا التّاريخيّة الرّاهنة على عصر يختلف عنها اختلافاً أساسيّاً.

يكفي هنا أن أورد له ما يقول ابراهيم الثّاني: «وخطر له أنّ يقظتهم (الفلاّحين) وسوء ظنّهم ثمرة عصور طويلة من الظّلم والاستبداد وقلّة الأمن والاطمئنان، وأنّهم ورثوا ضعف الثّقة بالعدل وحسن النيّات» وما يقول المازني: «لا أجعل بالي إلى هذه الأصول التي يكثر اللّغط بها، ولا

(*) انظر: د. عبد العظيم انيس: «في الثّقافة المصريّة» طبعة دار الفكر الجديد، بيروت - ١٩٥٥. ص ٧٩.

أعبأ بها شيئاً، ولا أرى النّاس إلاّ سواءً، وإن كانوا يبدون متفاوتين أشدّ التفاوت، وأنا عدو لدود لكلّ من يرفع طبقة فوق طبقة، ويفرّق بين النّاس فيقول هذا كريم الأصيل وهذا لئيمه(*). وهي آراء واصحة، بل مواقف لا يخفى ما فيها من شجاعة أدبيّة في ذلك الماضي الغابر الذي كانت فيه الملكيّة والإقطاعيّة المصريّة، ومن ورائها الاستعمار البريطاني، هم أصحاب السطوة الحقيقيّة وفي يدهم كلّ أدوات الإرهاب والقمع.

ومع ذلك فإنّ المهمّ حقيقة هو المحبّة الصّادقة التي تتقطّر من كلّ أعمال المازني للنّاس، وللشّعب، وللصّغار والمقهورين والموجوعين، ومن كلّ سلوكه معهم في حياته العمليّة(*).

أمّا حسّه الفلسفيّ العبثي بالكون، وتشاؤمه العقلي والانفعالي، فلن تقنعني حجّة مهما كانت أنّها دليل على الرّجعيّة، أو مصداق الهرب من الحياة، أو علامة على النّضوب، ذلك أنّه علينا - في تواضع - أن نستشفّ جوهر هذا الحسّ العبثي وأن نردّه إلى أصله الحقيقيّ في توقد محبّة الحياة لا في جفاء كراهتها وأن نضعه الموضع الصّحيح في أحد قطبي التناقض الذي يقابل بين انهار وعي الإنسان وبين جمود مادّة الكون، ويحيط بهما معاً في صيغة محكوم فيها بالفناء على الوعي الإنساني - وهو كلّ ما للإنسان، بل هو الإنسان.

وفي هذا الوعي المشبوب، وفي صدق التّعبير عنه، إلى جانب القيم الفنيّة الكثيرة، والسّامقة. تكمن فضيلة المازني الأساسيّة، والقيمة الأخلاقيّة العالية لفنّه.

(*) «من النّافذة» طبعة دار المعارف «اقرأ» ص ٦١.

(*) انظر: فتحي رضوان: «عصر ورجال» مكتبة الأنجلو المصريّة ص ١٨٥.

آخر أيّـام العميد

نُفاضة السّيرة الذّاتيّة لطه حسين

ليس بـالشيء اليسير أن يتحـدّث المرء عن كتـاب العميد الشيخ الجليل الدكتور طه حسين، وأي كتاب؟ الجزء الثالث من الرّائعـة الذائعـة الصيت الأيّام. . ! لقد اكتسب طـه حسين، مـع الأيّـام، في قـرارة وعينـا صـورة «الأب» بما تشتمل عليه هذه الصّورة من كلّ عمق الإيحاءات التي تعرفهـا دراسـات علم النّفس التّحليلي، ومـا تبتعثه من هيبـة تكاد تكـون لاواعيـة لفرط ما تبلغه من ركوز وذهاب إلى الأغوار، وما تحمله، أيضاً، من حفـز، لدينا نحن أبناءه، إلى توكيد لنظرة أخـرى، وتلمّس لطرق جـديدة. ونحن كلّنـا أبناء المعلّم العـظيم، ديننا لـه يُوقر كواهلنـا، وسـيرتـه متـوهّجـة في ضمائرنا، بكلّ ما لها من غنى فادح، وخصب خصيب.

قُصـاراي في هذه العجـالة الـوجيـزة، أن أزجي التحيّـة لاسـم الشّيـخ العظيم عن ملحمة حياته الحافلة، وأن أقدّم حـاشية أو حـاشيتين عـلى متنه الكبير، في سبيلي إلى استيضاح لمحاتٍ من ذلـك المناخ الثّقـافي الذي أدعـوه الآن «ما قبل الحساسيّة الجديدة».

والجزء الثالث من أيّام طه حسين يصل مـا انقطع من سـيرته بعـد أربعة أعـوام في الأزهر عـرفنا قصّتهـا في الجزء الثـاني، وتمتدّ بنـا حتى بعيد ثـورة ١٩١٩، وتضطرب خلال ذلك بين مشاهد متعـاقبة من حيـاته وهـو ينسلخ شيئاً فشيئاً عن بيئته الأزهريّة القديمة التي كان حفيّاً بها، متمـرّداً عليها، في وقت معاً، متعلّقاً بها وساخطاً عليها، ثمّ وهو يندرج في سياق حياة جـديدة عليه - وعلى مصر كلّها - كلّ الجدّة، حياة الجامعة المصـريّة، ومـا تختطّه من تقـاليد، ومـا تضفيه من قيم، في وجـدان مصر عـامّـة، وفي حيـاة روّادهـا الأوائل بخاصّة، وفي هذه الشّقّة من رحلته تمضي الحياة في نقلات سريعـة، حاسمة، من الأزهر إلى الجامعة، ومن القاهرة إلى باريس، ومن السلم إلى

الحرب، ومن حياة الطلّاب إلى عناء التّدريس، ومن الوحدة والغربة والوحشة العميقة إلى الأنس بالرفقة الطيّبة والرّوح إلى الحنان المفتقد، ومن التعقّل والريث إلى المغامرة واقتحام المجاهيل، في مدّ متّصل من الإصرار والنضال الذي لا يهن مهما ساورته سورات من القلق الممضّ اللّاعج الذي يكاد يشفي على القنوط وإن كان لا يتردّى في هوّته قطّ.

والكتّاب، على ذلك النحو، سلسلة من الصّور، واللّمحات، والتخطيطات الموجزة القاطعة، الحادّة، المتتالية في غير هون تأخذ بعضها برقاب بعض، أوّل ما يفجؤنا هنا هو ذلك الإيقاع السّريع لانثيال الذّكريات، مبتعثة لنا في ضوء مركز صلب الحدود، نفتقد فيهما، بشيء من الأسف، ذلك النّفس الطّويل الهادئ الذي عرفناه في الجزأين الأوّل والثاني من الأيام، وذلك التلبّث الواني المدقّق، أو ذلك النّور الذي تفيضه ذكريات الطّفولة والصبا، بطبيعتها، وما يتخلّله من ظلال معنيٍّ بتفصيلها وتعمّق حناياها. في الجزء الأوّل على الأخصّ من الأيّام سمات العمل الفني غالبة، أمّا هنا فنحن بإزاء السّيرة الذّاتيّة وقد أخذت تمتزج بشكل لا معدى عنه بالتّاريخ العام، بتاريخ أمّة تتطوّر وتشقّ لنفسها مرحلة حاسمة، ولا يعود الرّاوي هو الذّات الحميمة فقط، بل هو أيضاً الشّخصيّة العامّة التي تضرب بسهم وافر، وله وقعه النّافذ، في تاريخ شعبنا. تـوارى جانب الفنّ - أو الفنّ القصصي على الأقلّ - هنا، قليلاً، وغلب الجانب التّاريخي، أو حتى الوثائقي أحياناً، على السّيرة الذّاتيّة. ومع ذلك فما من شكّ أنّ طبيعة المرحلة كانت تقتضي هذا، ومع ذلك فإنّ هذا ليس صحيحاً كلّه، على إطلاقه، وإنّما هو رجحان كفّة على كفّة في ميزان واحد لا يكفّ عن الصّعود والهبوط. فقد كانت حياة الطّفل والصّبي مرتبطة بحياة بلده، في الجزء الأوّل والثاني من الأيّام، ومازالت حياة البلد تشكّل مسار الرّجل الذي تنصهر روحه في بوتقة الآلام والهموم العامّة والشّخصيّة الحميمة على السّواء. وإذا كان صحيحاً أنّنا نفتقد في هذا الجزء الثالث من الكتاب

بعض خصائص الفنّ القصصي، كما تتبدّى في كتابة السّيرة الذّاتيّة ـ فإنّنا نجد فيه توكيداً وتنميّة لخصائص أخرى من فنّ كتابة هذه السّيرة: نجد القصد والإيجاز في تصوير الأشخاص والأحداث، بخطوط نافذة معرّاة عن كلّ تفويف أو توشية، نجد روح الدّعابة الخاصّة بطه حسين وحده، لها مذاقها الفريد لا يماثله فيه كاتب آخر من كتّابنا، دعابة فيها كلّ ذكاء الأزهري القديم، وأحياناً ثقل يده وإيجاع ضربته، وفيها سماحة ومرارة معاً، مخطوفة كلّها خطفاً كما ينبغي للدّعابة أن تكون، ثمّ نجد، في هذا الجزء الثّالث من الأيّام، ضرباً من القسوة على النّفس، وعلى الآخرين، لمحنا بداياته في الجزأين الأوّل والثاني، لكنّه هنا، في حكاية المعترك الصّعب الذي تجتازه مرحلة الشّباب والتكوّن، أوضح وأنفذ ـ وهي مع ذلك قسوة بيوريتانيّة ـ أو تطهريّة إذا شئت ـ أي قسوة خلقيّة أساساً تتأتى عن صرامة أخذ النّفس ـ والغير ـ بالشدّة، ذوداً عن قيم خلقيّة باطنها الرّحمة وظاهرها العذاب كما يقال، قيم هي في صميمها قيم المحبّة الإنسانيّة الصّارمة الوجه. !

وليس بالوسع حقّاً أن نسرد، حتّى مجرّد السّرد، رؤوس عناوين المشاهد الكثيرة المتلاحقة في هذا الكتاب المتدفّق الذي يغصّ بها، يكفي أن أشير إلى تلك الجرأة التي عرفناها وأحببناها عند شيخنا الجليل ـ ومازال حقّاً كما يصرّ على تسمية نفسه هو فتى الأيّام، بكلّ عرامة شبابه القديمة ـ ومازال قادراً على أن يتناول موضوعات وشخوصاً لا تجسر على تناولها الغالبيّة العظمى من كتّابنا في حياء هو في باب النفاق أو الجبانة أدخل، والقصص الكثيرة التي يحشد بها الكتّاب مصداق هذه الجرأة، نذكر منها قصّة صديقه نواسيّ المذهب نواسيّ الهوى، أو قصّة خفقة قلبه لتلك المرأة التي تكاد تصبح أسطورة والتي خفقت لها القلوب في زمانها، ميّ التي لم يعرف منها إلّا الصوت الرّقيق، أو قصّة لقائه مرّة بعد مرّة، بالخديوي الذي أصبح سلطاناً، ثمّ بالسّلطان الذي أصبح ملكاً، أو قصّة تلك العلاقة الغريبة المتناقضة الجوانب بسعد زغلول.

على أنّ هذه كلّها في نهاية الأمر مسارب جانبيّة، مع خطرها وأهميّة ما تكشف عنه من طباع وخصائص بعض رجالات مصر أو بعض ناسها الطيّبين البسطاء، إنّما بؤرة هذا الكتاب التي ينبعث عنها إشعاع متوهّج يغمر كلّ جوانبه هي قصّة هذا الكفاح الدؤوب العنيد في سبيل العلم، وهو بالطبع ليس كفاحاً ضيّق الجوانب وليس مجرّد قصّة انتصار أكاديمي في ظروف صعبة. وراء هذا الإصرار الصّلب نستشفّ تلك اليقظة العقليّة الدّائمة التوفّز، ذلك الفضول الموصول، المنهوم إلى المعرفة والمشغوف بها - هذه سمة فارقة للرّواد والفاتحين في كلّ ميدان. لكن ذلك كلّه ترفده - كما هو واضح - روافد قلق لا يستكن. ونزعة غلاّبة نحو التفوّق على محنة أساسيّة. على أنّ هذا الكفاح لا يمكن أن ينفصل عن قصّة الحبّ العظيمة التي تضيء حقّاً قلب هذا الكتاب، وقلب صاحبه. كما تريق أيضاً ضوءها الرّقيق على نفوسنا إذ نتابع، في هفهة، تقلّب أدوارها من الوحشة والغربة إلى الأمل، من دعة القلب إلى سوم النّفس الشدائد وقسرها على الكدّ في التّحصيل، المضي قدماً، في قصد لا يلتوي، قدماً نحو تحقيق الغاية.

وإذا كانت تلك المحنة الأساسة - التي كانت حياة طه حسين الملحميّة جلاداً متّصلاً لها - قد شغلت حيّزاً له وزنه في الجزأين الأوّل والثاني من أيّامه، فإنّها ماتزال في الجزء الثالث شغلاً شاغلاً وإن كانت مستخفى بها، ومازالت تلك القربى الحميمة بين صاحب الأيّام وصاحب المحبسين تلقي بظلالها على الكتاب كلّه، سواء كان ذلك باللّمس الهيّن أو بالإيضاح الموجع، وقد كان حريّاً بهذه المحنة أن تؤدّي بحياته إلى مهاوي اليأس والتشاؤم المطلق، لولا أنّه محارب، ولولا نعمة هذا الصّوت الذي أشرق على صدته فأحسّ كأنّه خلق خلقاً جديداً، في الثّامن عشر من شهر مايو (أيّار) من ذلك العام.

وما من جدوى في أن أحاول أن ألخّص لكم هذه الخبرة الرّائعة. إنّ عذوبة النّثر عند طه حسين هنا ترقى - كما نعرف جميعاً كيف ترقى - إلى

الشّعر الحقّ الأصيل. إنّما أحب أن أشير، فقط، إلى هذا التّوازن الدّقيق في الصّياغة الأسلوبيّة عنده، وأن أستشفّ وراءه توازناً من نوع أعمق، في بنية صاحب الأيّام نفسها. في صياغة طه حسين نوع فذّ من التناغم بين الصّلابة الواقعيّة والرّقة الرّومانسيّة، نوع من التوازن بين الحفاوة بالتّفاصيل اليوميّة الخارجيّة والعكوف على داخل النّفس يتقصّى خفاياها وينخلها من شوائبها، ليست الموسيقيّة التي اشتهر بها طه حسين مجرّد حلية يزدان بها أسلوبه، بل أكاد أقول إنّها خصيصة من خصائص ذاته، صلابة الصّعيدي مضفورة عنده برقّة المثقّف العالمي، رحابة أفقه العقلي مستندة إلى عناد فيما يراه حقّاً وركوب للرأس لا يثنيه شيء، حرصه على الجوانب العمليّة في الحياة، وتسليمه بما يسمّيه حقائقها يندرج في سياق من الأشواق الغامضة والمثاليات المجنّحة، معرفته الحميمة بأحزان الوحدة والوحشة لا تتنافى مع اقتحامه معارك الحياة العامّة ورميه بالنّفس في غمراتها، ذلك كلّه ينعكس في خصائص كتابته: حلاوة الجرس مع دقّة التركيب، وضوح العبارة بل سطوعها مع متانة أسرها ورسوخ أركانها، نفاذ الفكرة وذكاؤها مع شاعريّة النبرة وانطلاقها على سجيّتها. هذا التوازن الموفّق، في ظنّي، هو سرّ الطّاقة الهائلة التي تتفجّر بها حياة الرّجل الحاشدة، ليس الصّراع هنا بين النقائض مدمّراً، يهدر القوى في غير طائل، بل هو صراع محكوم، مسيطر عليه، يتيح ـ بانتصار التوازن فيه ـ إطلاق الطّاقة الكامنة من غير أن تضيع سدى، وهذا القانون الذي نعرفه من خبرة علم النّفس التّحليلي يجد مصداقه في التّحليل الصياغي لأسلوب طه حسين الفريد، كما يجد مصداقه في النّظر إلى ما حقّقه، وأنجزته، هذه الحياة الوافرة. لا يجنح الكتاب قطّ إلى تعمّق جانب واحد بعينه من جوانب عديدة، فيجور به الشطط، لا يزيغ وراء فتنة الذّهاب إلى مناطق ما وراء الحدود، هناك، دائماً، توازن قد يكون متوتّراً أو رخيّاً، لكنّه، دائماً، محكوم ومحسوب، العقل يهديه ويحدوه، وجيشان الحسّ والانفعال يحفزه ويستفزّه، الصفاء تقابله بل تتسرّب إلى داخله عتمة رفيقة حيناً وعاصفة حيناً، والقنوط يعتدل به التفاؤل

والاستبشار، والإيمان تنوشه خطرات من الشّك قد يكون منهجيّاً وقد لا يكون، وتعدّد مناحي الاهتمام وتنوّعها، إنّما يدور حول ركائز قليلة بارزة وحيدة، لا تشتّت هنا، وإنّما دوائر تتّسع لتعود نحو بؤر قليلة ثابتة.

هل نحاول أن نستقصي بعض تلك البؤر المركزيّة المشعّة كما تبدو لنا في هذا الكتاب؟ منها، كما قلنا، ذلك الشغف اللّاعج بالمعرفة، ومنها ذلك الحرص الذي يكاد يكون غلواً وتزمّتاً، على الذود عن الكبرياء والكرامة، منها الوفاء للأساتذة والأصحاب، منها أيضاً تلك البصيرة النّافذة بما في النّاس من أوجه قصور مثيرة للسخرية، وضربها بقسوة - لا ينجو صاحبها نفسه من طائلتها - ومنها أيضاً الرّفق بالضّعفاء والمنكوبين والمعذّبين في الأرض، منها الإيمان بالعقل والحرّيّة، وحرّيّة الفكر هنا نواة للحرّيّة بمعناها الواسع العريض، ومنها أيضاً صرامة الالتزام بقانون أخلاقي وضعه صاحبه لنفسه، منها دقّة اتباع المنهج العلمي ومنها أيضاً رهافة الحسّ في تذوّق الجانب الشّعري من الأدب والحياة معاً. وليست هذه كلّها، فيما نرى، إلّا مظاهر، متراسلة، متساوقة، تكمل بعضها بعضاً، من حقيقة واحدة متوازنة القوى والطّاقات.

لا يبقى لي إلّا أن أشير إلى الضوء الجديد الذي يلقيه طه حسين المؤرّخ على جانب أو أكثر من شخصيّات مثل السّلطان حسين، أو الملك فؤاد، أو سعد زغلول، أو على أحداث مثل تطوّر الحياة الجامعيّة، أو الصّحفيّة أو مستوى المعيشة أو حتّى شطحات البيروقراطيّة العتيدة في مصر، في تلك الفترة المحدودة. إلى جانب غنى السّيرة الذّاتيّة نجد هنا رصيداً ثميناً للمؤرّخ.

وفي الكتاب ثروة أخرى من الصّور القصيرة المركّزة الموحية لأنماط من الأشخاص، كباراً ومغمورين، لا تنفد المتعة بها، ولا من السّهل أن ينتهي تأمّل دلالاتها.

وينتهي الكتاب بصفحات قلائل هي وحدها آية على تلك الشّخصيّة

التي لا ترى في الحيدة الأكاديميّة إلاّ ما يقرب من الجبن والتّخاذل، والتي يحفزها حبّ عميق للوطن وناسه، وجرأةٌ في الالتزام بما يراه حقّاً، وفاءٌ لمقتضيات ذلك القانون الخلقي الذي يقوم على إيمان عميق بالحرّيّة، ويمدّ الضّمير بطاقة لا يخمد لها أوار، ستظلّ قيمة ثابتة من القيم الحيّة في تاريخنا، وفي نفوسنا، وفي وجدان شعبنا.

محمود البدوي
رسوم تخطيطيّة للحدّوتة
على الحدود بين الحساسية القديمة والحساسية الجديدة

مازلت أقرأ قصص البدوي كلّها بعد مرور سنوات على وفاة القصّاص الكبير (١٢ فبراير (شباط) ١٩٨٦) كما قرأتها طوال ثلاثة عقود من الزّمان على الأقلّ - باستمتاع خالص وفرح لا أجد مثله إذ أقرأ لأيّ كاتب آخر من عندنا. وقد حفزني ذلك إلى أن أنظر قليلاً، في سرّ هذا الفنّان العظيم. ما الذي جعله يحتفظ بهذه النّضارة الغضّة وهذا الشّباب المتجدّد في عمله؟ ما الذي يستثير - فيّ، على الأقلّ، وإن كنت واثقاً أنّي لست وحدي في هذا المجال - كلّ تلك البهجة والتّشويق والسّرور الخالص إذ أقرأ قصصه الجميلة الصّغيرة؟ ما سرّ هذا التدفّق، هذا الفيض من الفنّ الخاصّ؟

ليست هذه التأمّلات التي أطرحها بين أيديكم الآن إلّا نوعاً من الحَوَمان حول هذا السّرّ، سعياً إلى تكشّف شيء من خفاياه، يحفزها أيضاً نوع من الشّعور بالوفاء والعرفان لهذا الرّجل الذي ظلّ يكتب بصدق، وعفوية، وإخلاص وتواضع، ووداعة، نادرة كلّها وثمينة جدّاً، منذ الأربعينات على الأقلّ إن لم يكن قبل ذلك.

ولنأخذ على سبيل الاختيار العفوي قصّة «الرّسالة» مثلاً، التي نشرت منذ قرابة العشرين عاماً في يناير (كانون الثاني) ١٩٧٤، هي حكاية زوجة ضابط في خلال معارك أكتوبر (تشرين الأول) العظيمة، حياتها اليوميّة البيتيّة بانتظار أخبار زوجها الذي يقاتل على الجبهة، وبانتظار عودته، وهي تخترع اختراعاً أنّ

زوجها أرسل لها رسالة حدّثها فيها عن عمله البطولي في الحرب وكيف كانت فرقته أول فرقة في الجيش عبرت القناة ورفعت العلم.

وتمضي القصّة في تتبّع حياة هذه الزّوجة وعلاقاتها بجيرانها وزيارة أبيها لها حتى يعود زوجها فجأة سالماً معافى غير جريح، فكأنّها تنكره حتى تكتشف - وهو نائم - أنّه قد جرح فعلاً، «فضمّته إليها في عنف وجنون وهي تضحك حتى استيقظ على قبلاتها وضحكاتها...».

وقصّة «الحارس» أيضاً على سبيل المثال النموذجي قصّة ضابط آخر يحكي لنا كيف عاد وحده، من منفلوط، في اليوم التّاسع من أكتوبر (تشرين الأول) حارساً لمجنّدة اسرائيليّة هوت طائرتها في الصّعيد وكيف حاولت الهرب منه في الحقول، في اللّيل، وكيف أسرها من جديد، ويحكي «كيف حاولت أن تغريه، حتى أوثقها وعاد يستعدّ لجولة أخرى معها في هذا اللّيل السّاكن».

أمّا قصّة «الكمنجة» التي نشرت في الهلال في أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٣، فهي قصّة فدائي فلسطيني يطارده الأعداء في مدينةٍ بأوروبا فيطلق عليهم الرّصاص من مدفعه الرّشاش الذي يخفيه في كمنجة، والحكاية تدور بالتشابك مع قصّة حبّ عابرة مع مضيفة طيران كتلك القِصص العابرة من الحبّ التي لا عداد لها في عمل محمود البدوي، كلّها تدور في القاطرات والطائرات والسيّارات والفنادق، كلّها مؤثّرة ووجيزة وسريعة الاشتعال وسريعة الانطفاء.

وفي «القطار الأزرق» نجد نموذجاً آخر من نماذج المصادفات التي تتكرّر كثيراً جدّاً في قصص البدوي، إذ يلتقي رجل مسافر، في قطار اللّيل إلى لينينجراد (سان بطرسبرج قديماً، والآن) بابنته - وهو لا يعرفها - من حبيبة قديمة عفى على ذكرياتها الزمن.

أوّل ما نلاحظ أن قصص البدوي كلّها بلا استثناء تتناول مصائر النّاس في لحظات تقاطع أو ارتطام، تصطدم بعضها ببعض، ثمّ تمضي، في حالة

سفر مستمرّ، وحركة لا تتوقّف أبداً، غياب وعودة ورحلة ونقلات ووقفات قصيرة ملهوفة. لست أذكر قصّة واحدة تدور في موقف سكوني أو يتلبّث الفنّان فيها أمام نقطة ثابتة، رؤاه دائماً على جناح السّفر، بكلّ معانيه، بين الحياة والموت وحوادثهما وفواجعهما، دون أن يقرّ لها قرار.

لعلّ في هذا جانباً من سرّ سحره لنا، ولكنّه قطعاً ليس كلّ شيء.

ولعلّ بعض ما يعيننا على تفهّم هذا السّرّ أن نرى كيف يعالج الفنّان هذه التيمة الأساسيّة ـ تيمة تصادم مصائر النّاس في رحلتها المستمرّة ـ وطرائقه الفنيّة، وأسلوبه القصصي، وصياغته التّشكيليّة.

أوّل ما يَبْدَهُنا ـ ويُمتِعُنا ـ عند محمود البدوي، تلك البساطة العفويّة في أسلوبه، اختياره لأوضح الكلمات وأقربها منالاً كأنّه يلتقطها من تيّار الحياة نفسه، متدفّقاً سلساً متحرّكاً، مندفعاً، في تعرّجاته السّهلة وسقطاته وسكناته وجيشانه، من فرط بساطتها يخيّل إليك أنّها صيغ قالبيّة، كليشيهات جاهزة، قطع من الحصى مدوّرة لامعة يأخذها من مجرى مياه الحياة ـ وهي كذلك فعلاً في نهاية الأمر ـ ولكنّها موظّفة توظيفاً فنيّاً في سياقٍ ليس قالبيّاً ولا جاهزاً ولا مألوف السُّنَن. ومع ذلك فهي صياغات ليست مبتذلة ولا تفِهة الطّعم، الفنّان بحسٍ مرهف وباهر البراعة ينسج في هذه الشّبكة من كلمات الحياة اليوميّة ـ وبنفس مادة الحياة اليوميّة ـ تعبيرات نافذة أصيلة مفاجئة تضفي على كلّ ما حولها نوراً جديداً وديعاً ومشعّاً. خذ مثلاً هذه العبارة: «خلعت سترتها وأخذت تنظّفها. وبدا لحمها من تحت القميص متّسخاً كأنّ به آثار جرح»؛ لم يقل جسمها، أو كتفها مثلاً، لم يقل به آثار جرح فقط، لم يقل متّسخاً فقط، هذه التشكيلة التي استخدمها البدوي بالفعل من الكلمات العاديّة المألوفة، في هذا السياق، تعطي صورة حيّة شديدة الحيويّة ودقيقة جدّاً ومضيئة جدّاً. وليس هذا إلاّ مثالاً واحداً نأخذه عفواً من ركام ضخم لإنجازات صنعةِ الفنّ عند هذا القصّاص

الكبير. وليس هذا الأسلوب نتاج العلاج الواقعي السّردي التقليدي ـ كما يخيّل إلينا لأوّل وهلة.

إنّ الدعوى التي أتقدّم بها هنا أنّ محمود البدوي ليس على الإطلاق كاتباً واقعيّاً من الطّراز المألوف المطروق، بل هو أساساً ينتمي إلى كتّاب الفانتازيا. ولن أتحدّث أيضاً عمّا يسهل تسميته بالشّاعريّة. . وقد ابتُذِل هذا المصطلح النّقدي حتى أوشك ألاّ يعني شيئاً. ولكنّني سوف أصل إلى ذلك بعد أن أفرغ من الإشارة، بسرعة، إلى خصائص اللّغة الفنيّة عند محمود البدوي، أي إلى مقدرته الخارقة في الإيجاز والقصد، رسم الصّورة أو الفكرة، بأوجز أداة وأقطعها. إنّ الأغلبيّة السّاحقة من فقراته لا تتجاوز بضعة سطور وتقتصر أحياناً على جملتين أو ثلاث، التّقطيع الفنيّ عنده سريع، متلاحق، دقّات متوالية قصيرة النَفَس، والعبارات عنده تكتمل في كلمات قلائل، الرّؤية والأسلوب معاً جانبان ينصهران في وحدة ـ أو في وحدات قصيرة ـ لا تتوقّف ولا تركد ولا يصيبها أقلّ شيء من أَسَنٍ وارتخاء، كلّها على سفر، كلّها متحرّكة أبداً، ليس معنى ذلك أنّها أحياناً ـ بل كثيراً جدّاً ـ غير مرتاحة، ليس في هذا العلاج حمّى التلهّف أو قلق التوفُّز أو نبوّ المضجع؛ على العكس، النقلات السّريعة المتدفّقة لا تتيح الغوص في الأعماق والتقصّي للخفايا الدّاخليّة والاستيطان المتأنّي الصبور أو الجوس داخل الخلجات والهواجس بأصابع متلمّسة عارية الأعصاب، لكنّها في الوقت نفسه تنبع من نفَس متّزن ليس فيه لهاث، فيه نار اللّوعات واللّواعج، من تبصّرٍ فسيح الأفق متمكّن الزوايا، وخطوط الرّسم الفنيّ هنا خطوط قصيرة واضحة واثقة ذاهبة إلى قصدها وبالغة إيّاه مباشرة، دون التفاف ودون أن تُمزّق اللّوحة بحدّة ليست مطلوبة في هذا السّياق بالذّات.

هذا بالضبط ما يدعوني إلى أن أقارن بين فنّ محمود البدوي وبين ذلك اللّون من الفنّ الذي أخذ الآن يلقى قدراً متزايداً من الاهتمام في العالم الغربي، على خلافات أساسيّة بين ما يفعله كاتبنا وما يجري الآن في الفنّ

الغـربي. أقصد فنّ مـا يسمّى بالشّرائط المـرسومـة (bandes dessinées) أو الكـارتـون ـ وهي شيء يختلف اختـلافـاً أسـاسيّـاً عن الكـاريكـاتـير، ولـه خصائصه الفنيّة المميّزة بل هو نـوع جديـد تمامـاً من الفنّ يثير الانتبـاه جدّاً هذه الأيّام. وأقصد به تلك الرّسوم التخطيطيّة التي تحكي حكايات خرافيّـة أو مغامرات عصريّة. هنا تجد الشّخصيّـات، أساسـاً، أنماطـاً أو نماذج، أو قـوالب رئيسيّة، ليس فيهـا سفسطائيّـة التّحليـل الفـردي، بـل الـوضـوح ـ السّطوع في التحديـد والقطع. الفتـاة ـ مثلاً ـ دائـماً نجلاء العينـين جدّاً، نـاهـدة الصّـدر جـدّاً، هضيمـة الخصر إلى حـدّ خـرافي؛ بـأقـلّ الكلمات وأنفذها، وكأنّها كلمات قالبيّـة، تصل إلى الغـرض وتُدير الدّرامـا. والفتى مفتول العضـل، شجاع دائماً بل مقحام، شهم، لا يتـردّد أبداً، وهكـذا. . هـذه الأساطـير العصريّـة ـ في العالم الأوروبي والغـربي بصفة عـامّـة ـ تمثّـل أوضح تمثيل تيّارات المعتقدات الشّعبيّة في العصر الحديث، وهي في الـواقع شكل جديد من أشكال الفنّ يجد حفاوة جديدة من النقّاد وعلماء الفنّ.

الفرق الأساسي بـين فنّ محمود البـدوي وبين هـذا الفنّ الغربي الجـديد نسبيّـاً، أنّ محمود البـدوي فنّان مصري أسـاسـاً وعميق المصـريّـة، يستلهم روح الحدّوتة المصريّة الشّعبيّة العريقة، بل ويُجـري عمله كلّه في سياقهـا لا في سياق الواقعيّة التي عرفناها من الغـرب. أطرح هـذه الرّؤيـة على قـرّائه ونقّاده، وفي يقيني أنّهم سيجدون فيهـا شيئاً كثيـراً من تفسير سرّ المتعـة التي نجدها في فنّ محمود البدوي. إنّه دائماً ينطلق من معتقدات شـائعة وشعبيّـة تخامر وعينا الجماعي ـ دون أن نحسّ ـ وهي في الغالب معتقدات لهـا سطوة مسلّم بهـا دون أن نمتثـل أو حتى دون أن نـأبـه لمـا يمكن أن يكـون فيهـا من الصحّة والدقّـة العلميّة، معتقـدات تخضع (كـما لا بدّ أن تخضـع) للتحليل العلمي عند الدراسة، ولكنّها لا تنبثق عنه ولا تتّصل بـه، مثال ذلـك تلك المعتقـدات من الـرّصيد العـام الشـائـع عن الفحـولـة الجنسيّـة في بعض المواقف، عن الخيانة أو الوفاء، عن عدالة السّماء وتوافيق القدر، عن أنماط

من السّلوك ومصادفات الأحداث، بل إنّ هذه المعتقدات المأخوذة أو المستوحاة من الرّصيد العام للنّاس لا تجد تعبيراً عنها في أحداث القصص ـ وخاصّة في نهاياتها، فقط، بل يعبّر عنها الكاتب صراحة في جمل تقريريّة «فكريّة» مباشرة تدخل في صلب القصّة على لسان الكاتب نفسه أو لسان الأشخاص ـ أو الشّخوص ـ types ـ فليس في عمل البدوي أشخاص (persons) أو شخصيّات (personalities) بل شخوص أي أنماط (types) قد ترتفع أحياناً إلى مراتب الأنماط الرئيسيّة (archtypes).

فرق آخر وهامّ، لا يتميّز به البدوي وحده في الواقع، بين القصّة القصيرة الغربيّة والقصّة القصيرة كما تكتب الآن في مصر أو في البلاد العربيّة الأخرى، إنّ قصتنا القصيرة تنبع حقّاً من طبيعة وجداننا وبصيرتنا الجماعيّة، إنّها تبتعد شيئاً فشيئاً عن الشّكل الغربيّ التقليديّ المحكم المدوّر على ذاته المتقن الصناعة وتُطوّع شيئاً فشيئاً لتراث الحدوتة الشّعبيّة باسترسالها وعدم تقييدها بضرورة التجاوب الدّقيق بين أجزائها، أي تتميّز القصّة عندنا بانسياب طولي إن صحّ القول ـ وترسُّل في الزمن لا تدور بؤرته حول شخصيّة واحدة أو أكثر، وليست له حبكة قصصيّة مغلقة الدورة، بل يتدفّق في عمليّة متطاولة متعاقبة الفصول ـ وهو شكل تزداد صعوباته الفنيّة عن الشّكل التقليدي، إذ يتعرّض ـ مضاعفاً ـ لخطر الوقوع في الثرثرة والحشو، إلاّ أنّ محمود البدوي ـ ببصيرته الصّافية وأداته النقيّة ـ قد وفّق فعلاً في أغلب الأحوال إلى النجاة من هذه الأخطار، ووفّق فعلاً إلى الوقوع على هذه الكنوز الثمينة في الشّكل القصصي الذي يندرج أساساً في سياق الحدّوتة ـ أي في سياق الفانتازيا ـ ومن هنا جاءت جاذبيّته التي لا تقاوم، وتلك المتعة الشّائقة الفريدة، وتلك الرّاحة النّادرة التي يستروحها القارئ معه. أريد في النّهاية أن أحيّي ـ تحيّة حارّة ـ ذكرى هذا الفنّان الوديع العظيم، شاعر الحدّوتة الشّعبيّة الجميلة في شكلها القصصي الجديد.

قمم الحساسية القديمة

يوسف ادريس

صاحب الموهبة «الحوشيّة»

ظلّ يوسف ادريس يهبّ على حياتنا الثقافيّة والأدبيّة والاجتماعيّة، طوال اربعة عقود، كما تهبّ العواصف ـ أو زوابع الخماسين أحياناً ـ تدفعه وتحفزه دون توقّف عرامة عضويّة ونفسيّة معاً، وشجاعة الاقتحام، وشهوة احتلال الصدارة والاستئثار بموقع فريد تحت الأضواء، وحرارة الإقبال على العبّ من الحياة عبّاً نهماً، يرفد ذلك كلّه، أساساً، موهبة كبيرة، وخاصّة في فنّ القصّة القصيرة وفنّ المقال، دائماً ما أسميتها موهبة «حوشيّة» أي فطريّة، ووحشيّة، وملهمة دون تدبّر متعمّد تقريباً، ودون ارتكان إلى تعمّق جوانب الدّرس أو التمعّن في التقنيّات.

هذا «الكاتب العاصفة» هو الذي سار بفنّ القصّة القصيرة في مصر، وبالتالي في سائر البلاد العربيّة، من مرحلة إلى مرحلة، وبذلك وضع علامة فارقة في تاريخ تطوّر هذا الفنّ الصّعب الجميل.

وباستثناء روّاد كبار مثل ابراهيم عبد القادر المازني، ومحمود تيمور في باكر أعماله، ومحمود طاهر لاشين الذي يكاد أن ينسى الآن تقريباً، ويحيى حقّي العظيم، رحمه الله، وبغضّ النظر عن بذور الطليعيّة والتّجريبيّة التي كان روّاد آخرون (ظلّوا هامشيين ومغمورين في الظّل حتى عهد قريب) يلقونها في التّربة الخصبة، فلم تونع وتزدهر الكتابة الجديدة حقّاً إلاّ بعد مرور عقدين من الزمان على الأقلّ، وبعد زلزال التغيّرات الاجتماعيّة والثقافيّة، فقد كان التيّار الرئيسي الغالب في القصّة القصيرة حتى أوائل الخمسينيّات

إمّا تقليداً أو ترسماً لخطى النّموذج الغربي كما وضعه جي دي موباسان الفرنسي وتشيخوف الرّوسي وأضرابهما، مع نوع من التّعريب والتّقريب وتراوح من المغازلة إلى التورّط في شبه الرومانسيّة أو الميلودراميّة الصراح، من ناحية، وإمّا تمريناً بلاغيّاً يستلهم النّموذج القديم من أدب العرب، من نحو المقامة أو النّادرة الطريفة، مع نوع من التّمصير ومقاربة روح العصر ومشاكله، من ناحية أخرى.

في الخمسينيّات الباكرة عصف يوسف ادريس بالنموذجين الأساسيين، كليهما، وانفجرت مجموعته «أرخص ليالي» في السّاحة المصريّة التي كانت تمور بتفجّرات سياسيّة أو اجتماعيّة أو ثقافيّة وأحدثت صدمة باهرة.

للمرّة الأولى، ربّما، وجدت جمهرة القرّاء العريضة أنّ القصّة القصيرة ليست فقط - كما كان يقال كثيراً عندئذٍ - «شريحة من الحياة» أي ستاتيكيّة أساساً، مقتطعة، ومثبّتة، وساكنة، بانتزاعها من سياقها، بل هي عند هذا الطّبيب الشّاب الذي انقضّ عليه عشق الكتابة، بؤرة مشتعلة ومتّقدة بالحركة، موجزة جدّاً، مضمرة الدّلالة، ضوؤها مركّز وموجّه، مسدّد كطلقة الرّصاص إلى نقطة محوريّة تلخّص الحركة الفرديّة والاجتماعيّة معاً، بضربة قلم واحدة بسيطة جدّاً ونافذة إلى الهدف.

ولأنّها لقطات من لحم الواقع المصري الحيّ القريب الحاضر حضوراً قويّاً في الأذهان وفي المشاعر - أي في الحسّ العام - سواء كانت في الرّيف الفقير أو في شوارع المدينة - ظاهرها وقاعها، أي جزازات تقطّر بالدّم الطّازج، وتنبض مازالت، مرفوعة من قلب هذا الواقع ببراعة مبضع حادّ وقاطع، ولأنّها جاءت بالضبط في لحظة تاريخيّة مهيّأة لها ومتفتّحة لتقبّلها، فقد كان تطابق السياق الاجتماعي والسياق الفنّي كاملاً ونادراً، وأثارت هذه القصص اهتماماً واسعاً، يرفده نشاط اجتماعي وسياسي واسع، وبدأت المرحلة الجديدة في فنّ القصّة القصيرة تشقّ طريقاً سار فيه الكثيرون، أقلّ موهبة وحرارة، ولم يبرز فيه إلاّ الأقلون.

من الصعب تحديد، أو تصنيف، أو وضع بطاقة على هذه الموهبة الحوشيّة، شأن كلّ المواهب التي تستعصي على التقنين أو التّأطير، وكما أشار هو نفسه في أكثر من موضع، لا أتصوّر أنّه من المسلّم به تماماً أن يسمّى أدبه «واقعيّاً» بمعنى رصد مظاهر «الواقع» الخارجيّة أو آلياته الاجتماعيّة والسيكلوجيّة فحسب، وعلى الرّغم من براءة بعض شطحاته الفانتازيّة، وبساطتها، فإنّها قائمة بالفعل في طبقة من طبقات عمله الفنّي. ولا يخطئ الحسّ أيضاً جنوحاً أو نزوعاً نحو مفهوم رومانسي عنده - لا في الحبّ فقط بل أساساً في الوطنيّة - مهما كانت مسارح الفعل القصصي «واقعيّة» أي موضوعة داخل سياق الحياة اليوميّة الظّاهريّة. ولا تقتصر هذه الاقتحامات الفانتازيّة أو رومانسيّة الظّلال، على مسرح يوسف إدريس، إذ تتّضح تماماً على نحو مجسّد ومشخّص في مسرحيّات مثل «جمهوريّة فرحات» أو «المخططين» أو حتى «البهلوان» بل تتسلّل إلى أعماله القصصيّة والرّوائيّة وتبطّنها أحياناً كما يحدث في «قصّة حبّ» أو «البيضاء» أو «بيت من لحم» أو حتى «نيويورك ٨٠».

كان ولوجه ميدان التّحليل السيكلوجي في القصص القصيرة أو في الرّواية (انظر مثلاً «نيويورك ٨٠» أو مجمل رواياته) ينبع من طاقة فيّاضة بالخيال، والشطح أحياناً، عذباً وشائقاً، ومن أفكار واضحة عنده تمام الوضوح وموضوعة عنده - وفي الحسّ العام - موضع القضايا المسلّم بها.

أمّا اقتصاد عبارته، ومقدرتها على النفاذ من أقصر طريق، فليس من الضّروري في كلّ الأحوال أن تكون من خصائص «الشّاعريّة» (ما أحوجنا إلى دقّة استخدام هذا المصطلح الذي ذاع وشاع وملأ الأسماع أخيراً، وما أشدّ ضرورة تحديد معناه) بل هي، وخاصّة في قصصه القصيرة الباكرة، نظرة ثاقبة وضاربة هدفها مباشرة، بإلهام يرقى إلى مرتبة الإحكام.

وكان من الضّروري إذن، باتّساق العوامل الذّاتيّة والفنيّة والاجتماعيّة، أن تصبح شخصيّاته إشارات دالّة مفصحة الدّلالة، وليست أنماطاً مجرّدة،

ولا حاملات للشعارات (ولا للقرابين بطبيعة الحال).

في المسرح نَظّر يوسف ادريس (تنظيراً غير ضروري) لما أسماه «مسرح السّامر» كما طبّقه على نحو أخصّ في «الفرافير» مقتبساً تقنيّات مسرح الفودفيل المصري، كما كنّا نراه في الموالد وفي السّيرك الشّعبي، أكثر من استلهامه تقاليد شعبيّة غير موثقة كلّ التّوثيق، لكن تلك الموهبة الحوشيّة، (لا التنظيرات الفقهيّة) هي التي ساندت عمله الفنّي المسرحي، فلا شكّ أنّ عنده قدرة فائقة على «الحكاية» كما نعرفها عند كبار الحكّائين. وعلى الرّغم من سعي إلى الإحكام في الحبكة ـ لا تفتقر إليه قصصه القصيرة ـ فإنّ تيّار السّرد عنده يندفع به ـ كأنّما رغماً عنه ـ ويمضي متدفّقاً وآسراً في تقلّباته ودوّاماته، ذلك ممّا يجنح بمسرحيّاته ـ خاصّة ـ إلى نوع من التمرّد على خصائص ومواضعات المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة والعصر الإليزابيثي وحتى القرن التّاسع عشر، وعلى جدران المسرح الأربعة، وينزع به إلى تشعّب ـ بل وتشعّث أحياناً ـ وتحطيم للصنعة المحكمة وقد يكون في ذلك كلّه متعة نادرة كما قد يكون فيه شطح التمرّد الخالص.

سنظلّ نذكر له هذه الجرأة في ابتداع ما رآه شكلاً جديداً من أشكال العمل المسرحي هو في رأيه امتداد وتطوير لتقاليد مصريّة شعبيّة عريقة ومنسيّة، ولكن تلك الجرأة نفسها هي أبرز خصائص فنّه وحياته على السّواء.

ظلّ يوسف ادريس يقدم بلا تورّع على الصّراع مع متع حياته وفنّه، على السّواء ـ أيّاً كان الثّمن في بعض الأحيان ـ وعلى استعداد لتجرّع عقابيل مرارتها. ومن غير خشية أن يقذف بنفسه في لججها، ليستأنف معاركه المتّصلة من جديد.

ليس بعيداً عنّا موقعته الشّهيرة فيما يتعلّق بحرب أكتوبر (تشرين الأول)، ومع الشّيخ الشّعراوي وجمهوره، ومع وزير الثّقافة الأسبق وكُتّابه، ومع جائزة نوبل،

أي مع رموز السّلطة الأدبيّة، أشخاصاً بعينهم أو موضوعات، على اختلاف مواقعها ومراكزهم، كأنّما كان يعرف أنَّ هذه السّلطة بالذّات له وحده.

وفي غمار عباب حياته المتقلّبة بالدوّامات والاقتحامات، بالكرّ والفرّ، والهجوم والدّفاع والإقدام والإحجام، والاندفاع والتّراجع، اريد أن أحيي هذه الجرأة ذاتها، في عزوفه خلال عقدين من الزمان عن مواصلة إبداعه في القصّة القصيرة أو المسرحيّة (السّؤال هو: هل كان من الممكن أن يواصل دون أن ينال من تراثه الشّخصي نفسه؟) هذه الجرأة ـ وهذا الحسّ المرهف بما يطلبه الحسّ العام ـ في عكوفه على إبداع فنّ صعب وخطر المزالق، كان قد خبا ضوؤه أخيراً بعد أن كانت له مكانة كبيرة في العقود الأولى من هذا القرن العشرين، أعني فنّ المقال الأدبي، أو على الأصحّ جنس المقالة باعتبارها من الأجناس الأدبيّة القائمة برأسها، لا تنتمي إلى «النّقد» ولا إلى التحقيق الصّحفي، لكنّها «خلق» جديد.

أعاد يوسف ادريس إلى هذا الفنّ حيويّته ومرونته، وسوف نفتقد من الآن حرارة هذه المقالات وجاذبيّتها، والتصاقها بهموم الواقع اليومي، وحفاوتها بما يؤرق النّاس في مضطرب معاشهم ـ وربّما مماتهم أيضاً ـ وسواء صغرت أو دقّت مشكلات النّاس ومشاغلهم، أو كبرت وجلّت، فقد كان هذا الكاتب يعرف أن يمزج بها حميميّة الإفضاء عن ذات نفسه والبوح بهواجسها. وسوف نفتقد تلك اللّغة التي تتمرّد ـ عن وعي وقصد وإلهام معاً ـ على مواصفات «السّلامة» اللّغويّة والمأثورة الباردة الصاحية التي اصبحت قوالب تكاد لا تعني شيئاً، لكي توغل في تركيبات وسياقات خاصّة وفرديّة، مستقاة من الرّصيد الشّعبي الثرّ، من طريقة النّاس في الكلام وتلقائيتهم ومن تقنيّات الرواة الحكّائين محدثين وقدامى على السّواء، ولكنّها منبثقة اساساً ـ شأن كلّ «لغة» ـ عن مادة الخبرة الحياتيّة نفسها، نابعة منها لكي تخدمها دون فصل ممكن بين هذه اللّغة الخاصّة وبين مادتها.

لكنّنا سوف نفتقد على الأخصّ جرأته في تناول موضوعات متفجّرة

حيناً، وحسّاسة حيناً، وحرجة بل ومحظورة في بعض الأحيان، كان يخشى الكثيرون أن يمسّوها خشية احتراق أصابعهم أو مقاعدهم، ولعلّ الكثيرين مازالوا ينأون بأنفسهم عنها، أمّا يوسف ادريس ـ على ثقة من مكانته وما يكاد يكون عصمته أو منعته على رغم صعود المدّ وانحساره ـ فكان يتناولها بملء اليدين وبأعلى الصّوت ودون تورّع من الشطط والغلو في أحيان كثيرة.

أتصوّر أنّه بالفعل قد سار شوطاً غير مسبوق في افتراع صورة خاصّة به لجنس أدبيّ لعلّنا قد أغفلنا أهميّته ومتعته معاً. واستطاع أن يكسبه ازدهاراً وشعبيّة عريضة.

الجوهري هنا هو انحيازه الواضح والمعلن ـ بل الصّارخ أحياناً كما كان يوسف ادريس يحبّ أن يصرخ ـ للمستضعفين والغلابة وأغمار النّاس، وانضواؤه بلا تردّد للاستنارة والعقلانيّة بأوسع مدلولاتها، ووقوفه بصلابة ـ مرّات عديدة وإن كانت حتى مرّة واحدة تكفي ـ في وجه قوى الغيبيّة والظلاميّة والردّة الروحيّة.

تلك علامات الكاتب الذي رأى نفسه دائماً مرتبطاً بما يحسّه من حركة الواقع الاجتماعي والسّياسي بل اليومي، والذي يضع نفسه موضعاً يحسّ دائماً أنّه في المقدّمة.

ربّما كان اختياره لفنّ المقال اختياراً صعباً، وربّما كان اضطراراً عصبياً، لكنّه مبرّر بالفعل تحت ضغط التقلّبات الاجتماعيّة والثّقافيّة الحادّة التي مرّت بها مصر ـ والبلاد العربيّة ـ منذ الستينيّات.

أمّا المبرّر الحقّ في هذا المجال ـ مجال الإبداع الأدبي ـ فهو أنّ المقال عنده ارتقى إلى مكانة الفنّ، ولم يقتصر على الرّصد أو التحقيق، كما اتّسم بخصيصة الانخراط في القتال، ولم يكتف بآداب القول، وشكلياته، ولا حتى جماليّته.

* * *

عرفت يوسف ادريس معرفة شخصيّة لأوّل مرّة، بعد أن قدمت إلى

القاهرة من الاسكندريّة، في عام ١٩٥٥ على وجه الدّقة.

كنت عندئذٍ أقول ما لست مستعداً الآن أن أرجع عنه ولا أن أوقع - الآن - بإمضاء نهائي عليه: إنه ليس في ساحة القصّة المصريّة القصيرة المعاصرة إلّا، «ياءان» هما في الوقت نفسه «ألفان»: يحيى حقّي ويوسف ادريس. ذلك قد أصبح الآن تاريخاً.

كنت أقيم مع ألفريد فرج (اسكندراني آخر) في شقّة واحدة أظنّها كانت تقع في الدّور السّابع من عمارة تقع على خطّ سكّة حديد حلوان - باب اللوق، في شارع المبتديان.

وكان يوسف ادريس يسكن في شقّة في الدّور الأرضي من العمارة نفسها، قبل أن ينتقل إلى الدّور الحادي عشر (ربّما؟) وقبل أن يتزوّج.

التقينا بطبيعة الحال وكانت لنا مناقشات ومساجلات هادئة حيناً وحامية حيناً، وسمعت منه آراءه المعروفة في أنّ الطّرب الحقّ، والفنّ الحقّ بالتّالي، عنده هو أم كلثوم، وعبد الوهاب، وسيّد درويش، وليس بيتهوفن مثلاً الذي لا يطربه ولا يهزّ مشاعره، وكان يقول ذلك بلا شكّ مدفوعاً بما يحسّ أنه روح مصريّة خالصة ومخلصة في آن، وليس هذا المجال الآن مقام بيان اختلافي معه في تصوّر كنه هذه «المصريّة» واتفاقي معه في الانحياز لها، بل التعصّب لها.

قرأنا مرّة قصّتي «حيطان عالية» وكان معنا، أنا وألفريد فرج، وهي قصّة تنتهي بأن يعود بطلها - غير المسمّى - يتلمّس الدفء «من جسم امرأته في اللّيل - حتّى الصّباح، ويأوي إلى قطعة من الأرض ألفها. يؤوب إلى حضن أنثاه، ينشد ليلة راحة، حتّى الصّباح».

قال يوسف ادريس ما معناه ليتك جعلت الرّجل يضرب بقدمه، مثلاً، قطعة حجر أو حصاة، أو زلطة في الشّارع، يعني حركة ترمز إلى الاحتجاج، والغضب، والثّورة، لا إلى السّكون. على أنّ أفضل قصص

يوسف ادريس لا تنطوي على مثل هذه الإشارة السّافرة، بل قيمتها في أنّها تضمر ولا تفصح، ومع أنّ كلمة «حتى الصّباح» تكفي، مكرّرة مرّتين.

اختلفنا إذن، واتّفقنا، في تلك الأيّام الأولى من بكرة الشّباب وإن ظلّت المودّة والتّقدير هما العماد المقيم لعلاقة ممتدّة تتوثّق حيناً ويضربها الزّمن وتقلّبات الحياة والعمل العام أحياناً، ولكنّني في تلك الفترة الأولى عرفت منه مباشرة وشخصيّاً وبشكل حارّ ذلك الحكاء الرّواية السّاحر الآسر، تسيطر عليه شهوة الحكاية الشفهيّة الجامحة التي لا غلاب لها فتتقلّب حكاياته التي يضع فيها كلّ خلجات - بل كلّ اندفاعات الرّوح والجسم معاً - بين تفصيلات الواقع الدّقيقة التي تلتقطها عين فاحصة، بفطرتها ودربتها معاً، وشديدة الذّكاء واليقظة، وبين شطحات الخيال والفانتازيا التي تتلبّس صورة هذا الواقع تلبّساً لا تملك معه إلاّ أن تسلّم له بها، مع علمك يقيناً أنّها ليست إلاّ خيالات. (أليس هذا هو لبّ معنى «الواقع» في الفنّ؟) ومن وراء ذلك صنعة بارعة واختراق للمواضعات والمصطلحات الاجتماعيّة التقليديّة، وتسليم مضمر وأساسي (مع ذلك) بما ينطوي عليه الحسّ الشّائع العام في آونة محدّدة، وفي قطاع محدّد من النّاس يعرفهم معرفة دقيقة بحساسيّة مرهفة تكاد تكون فطريّة وملهمة.

هذه على وجه الدقّة من خصائص فنّه المكتوب الذي ما أسهل أن نحيله في وجدانك، ومن غير قصد منك، إلى نوع من الفنّ الحكائي الشفاهي الشّعبي شديد الإمتاع.

لا أذكر من حكاياته عندئذٍ إلاّ مشهداً واحداً ظلّ حيّاً، بل عارم الحيويّة في ذاكرتي، في غمار ما كان يحكيه باعتباره قد حدث له من أيّام، أنّه كان يصعد درجات السلّم في العمارة - لأيّة غاية؟ وفي أيّة ظروف؟ ذلك كلّه كان محبوك البناء وإن كنت لم أعد أذكره - لكنّه كان يتشبّث بيديه، بأصابعه، بأسنانه، بدرجات السلّم يدفع بجسمه وبنفسه إلى أعلى، درجة درجة، في مجالدة الحياة اوالموت، دون أن يصدر عنه صوت إلاّ أنين خافت، يتعلّق

عضوياً وروحياً بأمل لا يمكن أن يتنازل أو أن يتخلّى عنه.

أليست هذه الصّورة المبكرة شديدة الدّلالة، بعد انقضاء قرابة أربعين عاماً؟

إنّ حضور الحكاء - أو الرّاوية الشفاهي تقريباً - أي حضور الكاتب نفسه. دون قناع، دون اللّواذ بالحيل التقنيّة المألوفة، بهواجس الكاتب وتأمّلاته، بمشاركة مُعْلَنة مع القارئ، في قصص يوسف ادريس ومسرحه ورواياته وفي مقالاته على الأخص، يعطي لعمله مذاقاً خاصّاً وربّما فريداً - ويخلق وسيلة للتواصل المباشر مع القارئ، سواء كان ذلك على سبيل البوح والإفضاء والاعتراف، أو على سبيل التأمّل والتفكّر ومحاولات التّفسير والتّعليل.

إنّ متعة الكاتب الجليّة في اتّخاذ هذا الأسلوب متعة معدية بل سريعة العدوى، تنتقل حرارتها إلى القارئ دون عوائق تقنيّة، حتى لو كان في ذلك تضحية بتقنيّات أو رؤى جماليّة وفنيّة، وبالتّأكيد مع غنية عن قيم شكليّة أو لغويّة معيّنة، بل بسبب من ذلك.

* * *

يقاس الكاتب الكبير لا بما حقّقه فقط، ولا بما أنجزه من بعده تلاميذه ومريدوه، على الطّريق التي رسمها لهم، فقط، بل بأنّه أرسى أسساً تتيح لغيره أن يشيدوا عليها بنايات جديدة قد لا تتّفق في تصميمها وتنفيذها مع تصوّراته الأصليّة، وإن كان يصعب بناؤها من غير وجود هذه الأسس الأوّليّة.

كما يقاس الكاتب الكبير لا بغزارته فقط، بل أساساً بتميّزه من بين تنويعات وتعدّدات شتّى ومتباينة، بل ومتناقضة متنافرة أحياناً من الإبداع الفنّي.

إنّ تجاوز ما حقّقه الكاتب الكبير إلى آفاق أرحب وأكثر بكارة وأعمق غوراً هو - بهذا المعنى - تكريم حقيقي له.

القسوة والدقّة
والعقيدة اللّغويّة
عند
يحيى حقّي

أذكر أنّي عندما جئت إلى القاهرة من الإسكندريّة سنة ١٩٥٥ وسئلت عن أفضل كتّاب القصّة القصيرة فقلت إنّه ليس هناك إلّا يحيى حقّي ويوسف إدريس، لم أكن قد بلغت الثلاثين يومها ولم أكن قد نشرت كلمة واحدة.

من المحتمل أنّ الإجابة قد تغيّرت الآن كثيراً، لكن لا شكّ أنّ لهذين الباثّين دوراً لا نكران له في أكثر من مجال وبخاصّة في ذلك النّوع الأدبيّ المراوغ والمرهف وصعب التحديد: القصّة القصيرة.

مازلت أذكر ليحيى حقّي إلى جانب ذكائه الخاطف ولمّاحيته ومكره الحميد دماثة وتواضعاً نادرين. في المرّة الثانية ربّما، الّتي لقيته فيها، قابلني بابتسامة عذبة، وعيناه تلمعان قائلاً بأرقّ ما في صوته من ديبلوماسيّة: «الأستاذ إدوار الخيّاط».

لم أصحّح له خطأ كان هو يعرف صحّته على وجه اليقين ولم يكرّر هذا الخطأ بعد ذلك أبداً، لأنّه عرف أنّي لا أعنى بحال من الأحوال بأن أثبت ذاتي، وأؤكّد هويّتي في مجال التعارف والتعريف الاجتماعيّ.

ولا أريد أن أنسى له أبداً أنّه كان الّذي يرفع سمّاعة التليفون ويسأل ما إذا كنت قد فرغت من كتابة قصّة أو ما إذا كنت أحبّ أن أكتب في موضوع كذا أو كذا...

وبذلك وحده، وبمثل هذا، أسر هذا الرّجل العظيم قلوب محبّيه ومريديه وإن لم يكن بطبيعة الحال يتردّد في أن يداعبنا دعابات لا تخلو أحياناً من ثقل اليد، مهما كانت تلهمها دائماً روح المودّة الخالصة.

بعد هذه اللّمحات الّتي تأتي عفو الذّاكرة لعلّني أريد فقط أن أشير إلى علامات تجول أحياناً بخاطري.

فلعلّ المأثرة الّتي تبقى ليحيى حقّي والّتي قال هو بنفسه إنّه يؤثر أن تبقى له حتّى إذا ما أُغفل إسهامه الواضح المؤثر في تطوير القصّة القصيرة، هو أنّه معنيٌ «باللّغة» حفيٌ بها أيّ أنّه في نهاية الأمر لغويٌّ قبل أن يكون كاتباً قصصيّاً إذا صحّ هذا السّرف على أنفسنا وعليه في التعبير.

الفكرة الّتي تثيرني في هذا المضمار هي: أنّ يحيى حقّي لا يني يعيد، ولكن لا يزيد، في أنّ هناك كلمة واحدة فقط تؤدّي معنىً بذاته، أو لفظاً أو تركيباً لغويّاً فقط يفي بمقتضيات إحساس ما، أو موضوع ما، وليس لهذه الكلمة أو اللّفظ أو التركيب من بديل وليس أمام الكاتب من مناص أن يجد هذه الكلمة بالذّات...

ولعلّ ذلك في السياق التّاريخيّ للكتابة عندنا فتّحّ له أهمّيّة كبيرة في السعي نحو تنقية الكتابة من التهدّل وفرز كلّ فضول عنها وتطهيرها من القوالب المألوفة والإكليشيهات الّتي تجري على القلم مجرىً كأنّه لاواع.

لهذه الدّعوة ـ الدّعوى ـ من يحيى حقّي فضل لا يُقدّر في العمل على الوصول بالكتابة إلى تلك الصياغات الباتّة القاطعة الّتي لا عوض عنها، ولكن هناك لها أكثر من مستوى نظري ونقدي يمكن لنا أن نأمل في سبر أغواره، أكثر من قبوله دون تقليب النّظر فيه.

وليست حفاوة الكاتب الكبير يحيى حقّي باللّغة خافية، فقد كتب عنها هو نفسه كثيراً وخصّها بالحديث في أكثر من مجال وكتب عنها الكثيرون.

قال مرّة ـ كما أسلفت، ما معناه أنّه يؤثر أن تذكر لـه عنايتـه باللّغـة، في القصّة وفي النقد، إذا لم يُذكر له شيء آخر.

ولاشكّ في أنّ إسهام يحيى حقّي في تطوير فنّ القصّـة ممّا لا يُنسى، وأنّ عمله الدّائب في تقليب الفكر في شتّى مناحي النظر، تاريخاً ونقـداً وتنظيـراً وتأمّلاً وسياحةً في آفاق الفنّ على تنوّعها، رصيدٌ ثمين ويمٌّ خضمّ للدارسين أن يقعـوا فيه عـلى درر نادرة، أو عـلى الأقلّ، عـلى ما يثير الفكر ويستنفـر التفاعل النشيط.

فاضت الأقلام، وسوف تفيض إلى أمد طويل، كما أتصوّر، في العـلاقة الخاصّة الّتي تربط بين الكاتب الكبير ولغته، وكتبت ـ كما كتب غيري ـ عن دقّته الصارمة في هذا السياق بحيث لا يتحيّف السّرفُ والتزويق والإطناب على «المعنى» عنده من ناحية، ولا يُبتسر «المعنى» بـالاقتضاب والاجـتزاء من ناحية أخرى، بل تنطبق الكلمة على مضمونها انطباقـاً تامّـاً، انطبـاق الجسم والرّوح وإن كان قد أشاد بما أسماه «الإيجاز النبيل الكريم»وهو سرّ البـلاغة في العربيّة، وكان من مميّزاتها في صدر الإسلام(*).

وفي العودة إلى محاضرته الضافية الّتي أوردها في كتابه الهـام «خطوات في النّقد»، بعنوان: «حاجتنا إلى أسلوب جـديد» غُنْيـة لمن يريد الاستزادة من عقيدة يحيى حقّي الفنّيّة في هذا السياق.

عـلى أنّ الجانب الّـذي أريد أن أنـاقشه قليـلاً الآن هو مـا يسمّيـه يحيى حقّي «الحتميّة» في الأسلوب، أو ما يسمّيـه مرّة أخـرى «الأسلوب العلمي» الّذي:

«يعتمد على تحـديد المعـاني وبالتـالي اختيار ألفـاظ محدّدة لهـا، بل أقـول ألفـاظاً حتميّـة بحيث لا يكون المكـان صالحـاً إلاّ للفظ واحد، ويتعـذّر أن يستبدل به لفظ آخر».

ويبادر الكاتب الكبير بنفي مظنّة قد تطرأ على ذهن قارئة:

(*) انظر «خطوات في النقد»، يحيى حقّي، الهيئة العامّة للكتّاب، القاهرة، ١٩٨٦.

«إنّني أتكلّم عن الأسلوب الأدبي، والجمال من شروطه الأساسيّة الّتي لا غنى عنها، ولا يوجد فنّ بلا صنعة». «إنّني لا أنكر موسيقيّة الأسلوب بل بالعكس أتمسّك بها وأحرص عليها حرصاً شديداً. أتمنى أن تستمدّ موسيقى الأسلوب من الأثر البدائيّ الآليّ الّذي يولد ويموت عند التلفّظ بالكلمات والانبهار بأوّل رنينها، بل تستمدّ من روح الكاتب، من نفسه، مزاجه، شعوره، فيضه، انطلاقه... تسمو... إلى لحن غنيّ أعمق، متشابك، ينشأ بالتأمّل الشّامل والصبر».

(وعلى سبيل الاستطراد، فما أصدق هذا الكلام وما أفعله في حسم المعركة الصاخبة الزائفة عن «قصيدة الوزن» أو «قصيدة النثر» وهي الّتي يثور عجاجها، ومايزال، حتّى الآن، فيما قد خلص النّاس منها منذ أمد بعيد، ولعلّنا - في تراثنا المجهول المهمّش نفسه - كنّا قد خلصنا منها حقّاً، من زمان).

سوف أنهي عرضي لجوهر عقيدة يحيى حقّي اللّغويّة، باقتباسين أوردهما في محاضرته، الأوّل عن باسترناك:

«.... الألفاظ، كلّها صائبة تسقط في وعائها المرسوم الّذي خلق لها».

والثاني عن كونفوشيوس:

«.. حين لا توضع الألفاظ في مواضعها تضطرب الأذهان..».

جوهر هذه العقيدة، إذن، في تصوّري، هو أنّ هناك كلمة واحدة فقط تؤدّي معنى بذاته، هناك لفظ، أو تركيب لغوي واحد فقط يفي بمقتضيات إحساس، أو موضوع ما، ليس لهذه الكلمة، أو اللّفظ، أو التركيب من بديل، إنّها «حتميّة» و«علميّة» ليس أمام الكاتب من مناص عن أن يجد هذه الكلمة بالذّات، هذا التركيب وحده، هذا اللّفظ دون غيره لكي يوضع في موضعه، لكي يسقط في وعائه المرسوم الّذي خلق له.

وما من شكّ عندي أنّ هذه «الدّعوة - الدّعوى» في سياق التطوّر

التّاريخي للكتابة عندنا منذ أوائل القرن حتّى الخمسينيّات على الأقلّ ـ وربّما حتّى الآن أحياناً ـ كان لها فضل كبير في العمل على نفي الترهل والحشو عن الكتابة، بل أكثر. أهمّية هذه الدّعوة أكبر بما لا يقاس إذا رأينا سعيها نحو تنقية الفكرة، وتحديد الحسّ أو الانفعال وضبط التعبير عن العاطفة (مثلاً) بحيث لا تجور عليها الميوعة أو التسايل، وبحيث يُبلور ذلك كلّه، ويُقطّر، في ضوء ساطع وناصع، وهي أساساً دعوة إلى الخلاص من القوالب المكرورة المبتذلة الّتي بلغ من تسطّحها أن فقدت أثرها، وثلمت طعنتها (إلاّ إذا استخدم القالب لدحض القالب وتعرية ما فيه من خواء، في أساليب المحاكاة الساخرة الّتي يسمّيها الغربيّون «الباروديّ»، على سبيل المثال) وقد ظلّ الكاتب الكبير يجاهد باستمرار لكي يصل إلى نفي هذه الصياغات عن الكتابات القصصيّة ـ والنقديّة ـ الّتي تصلصل فيها هذه العملات الماسحة المبريّة الّتي لم يعد لها رصيد، لا لمجرّد أنّ فعاليتها قد أهدرت، بل لأنّها أوّلاً وأساساً أصبحت لا تعني شيئاً، أو لأنّ «الكاتب» يلجأ إليها عن فقر في الروح أو جدب في الفكرة، أو إيثار للاستسهال.

إذ إنّ اللّفظ وطاقة الكلمة، وشحنتها، اللّغة ومضمونها لا فصل بينهما، بحال، كما هو بديهيّ ومعلوم وإن كنّا قد ننساق إلى نسيانه في بعض الأحيان.

ومن هنا مدخلي إلى مناقشة هذه العقيدة اللّغويّة الّتي وإن كانت مأثرة كبيرة، إلاّ أنّها تظلّ تثير عندي قدراً من التفكير.

ذلك أنّ هذه العقيدة تقوم على أساس متضمّن ومفترَض وليس موضوعاً للمناقشة عند صاحبها: هو أنّ ثمّ معنى، ثمّ إحساساً، ثمّ موضوعاً هو قائم هناك، محدّد، ماثل بذاته في الخارج، في عالم أو منطقة مسدل عليها ستار «اللاّإفصاح» ـ في «وعاء مخلوق لها» ـ وأنّه مفروض، سابق، كامل، في ذاته (وإن كان ذلك «بالقوّة» كما يجري مصطلح الفلاسفة القدامى) هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى فإنّ هناك الكلمة أو اللّفظ أو التركيب اللّغوي الّذي على الكاتب أن يجده، ما أسعده حين يقع عليه، هو وحده، فقط، دون غيره، لا بديل عنه، لا مناص منه، فهو «حتميّ»، نهائيّ. وعلى الكاتب أن يقتنصه أو أن يأتيه به الإلهام ـ الّذي يتأتّى عن صنعة عريقة، فلا فنّ بدون صنعة.

هل هذا الفصل الحاسم القاطع بين «الدّال» و«المدلول» (برطانة هذه الأيّام) بين المملكتين، العالمَيْن، المنطقتَيْن: عالم المعاني وما يجري مجراها من ناحية، وعالم الألفاظ وما هو بسبيلها من ناحية أخرى، هو الّذي يُفهم من هذه العقيدة اللّغويّة الفنّية؟ هل هذا ما تتضمّنه ـ أو ما تقوم عليه من أساس مفترَض سلفاً؟

أم أنّ الأمر على غير ذلك؟

إنّ الكلمة ـ بعينها ـ عندي تسهم هي نفسها إسهاماً جوهريّاً في إيجاد المعنى، وتكوينه، في خلق هذا الحسّ ـ أو الانفعال ـ الّذي لا يوجد حقّاً وفعلاً إلّا بها.

أي أنّ الكاتب لا يجِد، بل يُوجِد.

لا يبحث عن حقيقة واقعة ماثلة سلفاً خارج الكتابة، بل إنّ حقيقة الكتابة لا تتولّد إلّا بالكتابة نفسها، وبتفاعلٍ متبادل بين شقّين هما في تصوّري عنصر واحد أو جوهر واحد ليس فيه أقنومان مختلفان.

أي أنّ المعنى ـ بعبارة مبسّطة وتلخيصيّة ـ لا يوجد إلّا في حدود الكلمة ـ أو التّركيب اللّغوي ـ الّذي يوجِده ولا يقع عليه جاهزاً، منتظَراً.

الصياغة بذاتها مقوِّم جوهريّ من مقوّمات المعنى، ليست تابعة له، هي تسهم في إقامة وتخليق وعائها، وتُشكّله. وليس المعنى، بدوره، سلبيّاً ينتظر الكلمة لكي تبعثه من عدم. إنّه إذ يجوس في روح الكاتب أو فكره يتطلّب التحديد والتدقيق والضبط في عمليّة متبادلة الأثر والتكوين معاً.

كما يفي أيضاً بمطلب الدّقّة الصّارمة في الكتابة. والصّرامة هنا صنو الحساسيّة المرهفة المشحوذة بمعرفة عميقة، ثمّ إنّ في هذا في النّهاية إغناءً للّغة وتوسيعاً من آفاقها.

قد تبدو هذه القضيّة كلّها أقرب الآن إلى البديهيّات المسلّم بها. لكنّها لم تكن كذلك حتّى الخمسينات على الأقلّ. وكان ليحيى حقّي فضل الزيادة في أن تصبح من أبجديّات العمل الفنّي الآن.

فهل هذا ـ في نهاية الأمر ـ هو ما يلتقيه كاتب هذه السّطور مع مؤدّى العقيدة اللّغويّة عند يحيى حقّي؟

جانب آخر هام في خبرة يحيى حقّي اللّغوية، يشف عن شجاعةٍ لعلّها لا تتمشى إلاّ مع صدق فنّي ـ ونفسيّ ـ لا مراء فيه، هو مقدرة هذا الكاتب النادر على أن يدرج ـ بل يدمج ـ في كتاباته القصصيّة والنقديّة على السّواء، كلماتٍ وتراكيب يمتحها أو يلتقطها من «اللّغة» الشعبيّة المصريّة، بذوق مرهف وحسّ دقيق ـ دأبه دائماً:

انظر ـ مثلاً، هذا الّذي يأتي إذ أدبّ يدي في مخلاته الغنيّة العامرة، هكذا، عفو الاختيار، من كتاب واحد، وأخير، هو «كناسة الدكّان»:

ـ بدا كأنّه، رثّ قديم، كُهْنة، روبابيكيا.

ـ ربّنا لا يحكم علينا بفضيحة.

ـ ها هوذا يهمّ بالصَّحَيان.

ـ صوت كأكأة الغراب.

ـ تأخذهم بعَبَلهم.

ـ تقريص العجين

ـ يتصاعد هَبْو

ـ الملظلظ الجسد.

ـ رَمْي الجتت.

ـ يرجع مرجوعنا.
ـ رجل ظريف بَحبوح.
وهكذا، وهكذا غيره كثير.

فهذه تأتي، في سياقها، لأنّها كلمات وتراكيب مشحونة بطاقة من القدرة والفعاليّة، ومحمّلة بإيحاءات من تراث الشّعب وخبرته وروحه، لا تحلّ محلّها ـ ولا من بعيد ـ كلماتٌ فصيحة لا غبار عليها، ولكنّها تحمل دلالاتٍ أخرى وتراثاً آخر له مصداقيّته بلاشكّ في سياقات أخرى. أمّا هذه فلا بديل عن نهكتها الفوّاحة بعطر الدلالات، لها مذاقها الحريف اللاّذع أحياناً، أو العذب السلسال حيناً آخر، ولها نفاذها إلى الصميم، والحميم، كما تقتضيه ضرورة الفنّ، أو الحَكْي، أو الدّعابة اليقظة أو غيرها، كما أنّ لها فعاليّتها في شحن النّص بطاقة محرّكة، منعشة دائماً حتّى وإن كانت مؤسية.

وعلى الرّغم ممّا قد يبدو هنا من أنّ الكاتب الكبير يتبسّط مع قارئه ويفرش له البساط الأحمدي، فإنّ وراء ذلك صرامة في دقّة الكتابة، هي صنو الحساسية القائمة على فهمٍ وعِلْمٍ ومخالَطة وثيقة للنّاس الّذين على باب الله، والّتي تتأتّى عن أذن صَحْوٍ يقظة مدركة لظلال المعاني، وتنغيمات المعاني، وعن ذوق مصفّى قادر على الالتقاط والفرز والانتقاء، وعلى ضربات القلم الّتي تبدو عفويّةً لفرط تجويد صنعتها.

وصحيح أنّ ابراهيم عبد القادر المازني ـ ذلك العظيم ـ قد اختطّ بدايات هذا الطريق، وغامر فيه، ولكنّ المازني كان يلتزم بأن تكون اللّفظة أو التّركيبة العاميّة هي في أصلها فصيحة عَزَف عنها فصحاء عصر «الإحياء» لشُبهةٍ عندهم أو استعلاءٍ عمّا يستخدمه «العامّة»، لكن يحيى حقّي لم يكن يتردّد في أن يغرف بملء اليدين من الرصيد الشّعبيّ الحيّ المؤار أيّاً كان محْتِد الكلمة أو عراقتها أو جديّتها وطرافتها، تحدوه في ذلك ـ كما أتصوّر ـ تلك الرّغبة المشغوفة بتلمّس الدقّة والضبط والتحديد وانطباق الكلمة والمعنى،

أو، إذا شئت، تلك العقيدة اللّغويّة الّتي ألهمت عمله الزّاخر الغنيّ، وملأت دكّانه العامر المحتشد.

* * *

لا أريد الآن أن أفيض في ما كَتب ويكتب وسوف يكتب النقّاد والباحثون عن خصائص أدب يحيى حقّي وميّزاته وثرائه ولكن أحبّ فقط أن أتساءل: كيف أنّ هذا الرّجل الدمث العذب الّذي يفيض رقّة وحدباً قد أمكنه أن يتقصّى مناحي الشرّ في شخوصه القصصيّة إلى هذا الحدّ؟ كيف أتيح له أن يشرح المعطوب والفاسد في النّفس الإنسانيّة؟. وأن يغوص إلى مغاور مظلمة فيها، إلى هذا الحدّ.

ويكفي أن أشير عفو الخاطر إلى قصّة مثل «الفراش الشاغر» أو «سارق الكحل» حتّى تروعني صرامة في النظرة وأمانة تبلغ غاية القسوة في دقّة التحليل للمعاطب الروحيّة ومفاسد النّاس.

أعرف أنّ يحيى حقّي يمقت في الكتابة تسايل العاطفة أو العواطف وميوعة «السنتيمنتاليّة» وكلّنا يعرف ولعه بـ «التحديد» والتدقيق ولكنّي أفتقد عنده أحياناً روحاً من الحنان الإنساني على الآثمين الخاطئين، والمعلولين، فهل هذا الافتقاد عندي هو نوع من السّرف العاطفي نفسه الّذي أتّفق مع يحيى حقّي تماماً في أنّه يمكن أن يضرّ بالنسيج الصّحيح للكتابة إلى حدّ لا يرجى لها معه صلاح؟

لعلّ قسوته ودقّته في الكتابة هي نفسها ذلك الحنان الإنساني الّذي أفتقده.

* * *

في ١٩٤٢ عندما وقعت على عدد قديم من «المجلّة الجديدة» الّتي كان

برأس تحريرها سلامة موسى، كنت يافعاً رومانتيكيّاً في السادسة عشرة، وقرأت لكاتب لم أكن أعرف عنه شيئاً «قصّة في السّجن» أدركت أنّ فنّ القصّة في مصر لم يعد ملكاً لأشباه الرومانتيكيّين الّذين كانوا يملأون السّاحة عندئذٍ، وأنّ شيئاً جديداً وهامّاً قد حدث على يد هذا الكاتب: يحيى حقّي.

ليست دقّة الملاحظة بالشيء الجديد في الفنّ القصصيّ ولكن هذا الصّحو الكامل الّذي لا يشوبه أدنى ادّعاء، هذه البلاغة المنزّهة عن كلّ حشو، دون أدنى تفاصح، وهذا الحسّ المرهف المتوازن بين المشهد الداخلي للروح وما تجيش به من خلجات والمشهد الخارجي الطبيعي الّذي يتساوق مع الدّاخلي بإتقان للصنعة يتجاوز الصّنعة إلى فطرة كامنة أخرى لا تأتي إلاّ من فرط التجويد، وهذه الحرارة الرقيقة، غير الحارقة الّتي تشعّ مع قصص يحيى حقّي - ومن أحاديثه، ومن حضوره الإنسانيّ الدمث معاً - هذه كلّها كانت جديدة.

على أنّ أهمّ ما تحقّقه الكتابة القصصيّة عند يحيى حقّي - في تصوّري - ليس فقط هذه الدقّة المرهفة إلى حدّ الصّرامة ولا هذا التوازن المحسوب بقدر من الذكاء والمعرفة يجعله يبدو فطريّاً طبيعيّاً لا تعمّل فيه ولا تدبير، بل ما يلهم هذه الكتابة كلّها من فكر ثاقب يشيع في العمل القصصي ويقيم له عِمادَهويؤسّس له ويلهمه ويحرّكه. ولعلّه، لا الحكاية، هو الذي يستأثر به، ولعلّه هو مصدره وحافزه. فليست القصّة عنده بوحاً عاطفيّاً ولا تصويراً لمشهد خارجي وداخلي فقط بل لعلّها ليست في تقديري ممّا يستهدف أساساً سرد قصّة أو طرح مغزى، فقط، بل هي تقوم أساساً على فكر متّقد دؤوب لا يفلت السّرد القصصي من قبضته لحظة واحدة.

مازال ذلك مفتقداً في معظم كتاباتنا القصصيّة الّتي لا يسندها ولا يقيم

ظهرها ذلك العمود الفقري من الفكر والثقافة. وأمّا يحيى حقّي فليس عنده على الإطلاق تلك التهدّلات في الكتابة، لا على المستوى التأمّلي، ولا على المستوى اللّغويّ.

ذلك إنجاز لم يصل إليه إلاّ القلائل.

القسم الثالث

صور من الحساسية الجديدة

مشاهد من الحساسية الجديدة
على ساحة القصّة القصيرة
في السّبعينيّات

بـداءةً، تقترح هـذه النظرة إلى معـالمَ معيّنةٍ في سـاحـة القصّـة القصـيرة المصريّة في أثناء السّبعينيّات، افـتراضاتٍ منهجيّـةً، يمكن أن نوردهـا بأكـبر قدر من الإيجاز، على النّحو التالي:

إن النّص القصصي وحدة بنائيّة وعضويّة، وله علاقاتـه الداخليّـة، وهو بالتالي كائن له استقلاله، وتفـرّده، وخصوصيّتـه، ومن الممكن - إذا لم يكن ضروريّاً - أن تُفَضّ أسراره من داخله.

ومع ذلك، فهو ليس عالماً مغلقاً عـلى ذاته، مصمتـاً ومسدوداً في أسـوار إطاره النصّي، بل هو عالم مفتوح له علاقاته المرجعيّة الهامّة التي من وظيفتها أن تفتح منافذ من الضوء عـلى النّص، هي علاقـات تتراوح من موقعه في فَلَك النّصوص الأخرى للكاتب، وتشكُّله من خلال تطوّر العمل القصصي كلّه لهـذا الكاتب، إلى مـوقعه من الـوعي الاجتماعي بمـا يحمل من عـوامل معقّدة ومتشابكة ومتحرّكة.

إنّ الكتابة L'écriture ليست قيمـة شكليّة فقط، بـل هي أساسـاً قيمة دلاليّـة. والـدوالّ هنـا - بـدءاً من نـوع نسيـج الكلمات، وتـركيب الجملة، وسياق الألفاظ، ومحدوديّة أو ثراء القاموس المستخدم.. إلى آخـره..، بل اختيـار الأماكن والأسماء والأزمان القصصيّـة وتحديـدها أو تجهيلهـا، لا من حيث هي مـوضوع أو مـادّة للعمل القصصي، بـل من حيث هي اختيارات

«نصيّة» (أو «شكليّة» في سياق آخر) تشير إلى القصد القصصي ـ سواء كان واعياً أو غير واع.

إنّ مجموع التغيّرات والتطوّرات وتراكمها، وتفاعلها، في الكتابة القصصيّة، على النّحو الذي أجملناه، في حقبة معيّنة، يشكّل تيّاراً يمكن أن نسمّيه حساسيّة جديدة.

وإذا كان من الصّعب، ومن غير الضروري أيضاً، أن تُفصَل هذه الحساسيّة الجديدة عن التغيّرات والتطوّرات التي تطرأ في هذه الحقبة على بنية العلاقات الاجتماعيّة، وعلى الوعي الفردي والاجتماعي بها فإنّ تغيّر هذه الأواصر الاجتماعيّة لا يؤدّي بذاته، من خلال علاقة عِلّية وحتميّة، إلى تغيّر الحساسيّة الفنيّة والقصصيّة بالتالي، ومن ثمّ فهو ليس وحده تفسيراً مستغرقاً، أي أنّ للطاقة الإبداعيّة للكاتب الفردي دوراً خاصيّاً ومؤثراً وأنّ للعمليّة الفنيّة سرّها المتميّز الذي يمكن أن تُجتاب أنحاؤه، دون أن تستباح تماماً حتى آخر مداها، باستخدام الافتراضات السيكلوجيّة والبيولوجيّة والعودة إلى مراجع تكوّن الوعي الفردي للكاتب وتركيبته الاجتماعيّة والنفسيّة وأنّ هذا السرّ، في النهاية سيظلّ مستغلقاً إلى حدّ محسوس، بعد استنفاد كلّ ما يمكن أن تقدّمه هذه الافتراضات من حلول. أي أنّ ظهور ورسوخ حساسيّة جديدة في الفنّ ـ مهما كانت أصوله في التراث الثقافيّ الأدبيّ والإيديولوجيّ، ومهما كانت علاقته بالتغيّر الاجتماعيّ والوعيّ بهذا التغيّر ـ ليس مشروطاً بهذا التراث أو بهذا التغيّر، ومن الممكن أن يكون طفرة في المزاج الإبداعيّ لحقبة من الزمن، وتطوّراً داخليّاً في فلك عمليّة الإبداع الفنيّ نفسه، بقوانينها الداخليّة الخاصّة.

ولذلك فإن تطوّر هذه الحساسيّة لا يحدّده ولا يقطعه زمن محدّد من ناحية: ولا يستلزم تواصل الأجيال، وتراكم الخبرة على نحو ميكانيكي. إنّ افتراض الطفرة يعني أنّ الأجيال ليست معياراً ضروريّاً، وعلى سبيل المثال يمكن أن نجد «للحساسيّة الجديدة» في القصّة القصيرة في السّبعينيّات ـ إذا

سلّمنا بوجودها - أصولاً كامنة ومؤثّرة في الاربعينيّات وإن كانت قد توارت، وخفتت في الخمسينيّات، ثم تحدّدت قسماتها في السبتينيّات، وهكذا، ممّا قد يتطلّب أبحاثاً تكرّس نفسها لاستقصاء هذا التأصيل، على مستويات مختلفة ومتضافرة من البحث من حيث الظاهرة الاجتماعيّة، أو طرائق الكتابة، أو موضوعات - تيمات - العمل الفنيّ، وهكذا.

هذه الافتراضات، إذن، هي التي وجّهت نظرتنا إلى أعمال معيّنة في القصّة القصيرة المصريّة في أثناء السّبعينيّات، ولكن الأمانة تقتضي أن يُلحق الكاتب هذه الافتراضات ببيان أولويّاته، أفضليّاته، أو انحيازاته - كيفما آثرتَ - في هذا الفنّ الذي يستهويه ويستغرقه ممارسةً ومتابعةً منذ أوائل تشكُّل وعيه بنفسه وبعالمه، ويستطيع الكاتب أن يوجز «قانون الإيمان» الذي يعتنقه في هذا المجال بأنّ القصّة القصيرة - والعمل الفني بعامّة - ليس أساساً أداة تسلية ولا دعوة ولا فلسفة؛ ومن الضروري أن نحدّد ذلك من البداية، لأنّ القصّة القصيرة بالذّات شكل مخادع ومراوغ جدّاً من أشكال الفنّ، وهي في فترة معيّنة، سرعان ما تصبح صناعة استهلاكيّة على قدر كبير من الرواج ومحلاً للطلب الجماهيريّ الواسع، هذا إلى أنّها قد اتُّخذت مطية سهلة - فيما يبدو للوهلة الأولى - لأنواع من الخطابة بالمعنى الأصلي للكلمة، الخطابة الاجتماعيّه و«الأخلاقيّة» والفلسفيّة والشعريّة وهكذا. ومهما نظرنا في إمكانيّة ارتباط العمل الفنيّ بالإيدلوجيّة (وهو قطعاً موضع نظر، ومن الصعب نفي هذا الارتباط بداءةً وكقضيّة مسلّم بها)، إلاّ أنّها استخدمت ومازالت تستخدم، أكثر ممّا ينبغي بكثير، أداةَ إيديولوجيّة صريحة مباشرة، وبذلك استحالت إلى نوع آخر من أنواع «الخطاب» يتردّد الكاتب كثيراً في أن يُدرجه في سلك العمل الفنيّ، كما يراه. وهذه العقيدة النقديّة - أو الانحياز النقديّ - هو الّذي أملى الافتراضات الّتي بدأت بها، إذ يرى الكاتب أنّ العمل الفنيّ - والقصّة القصيرة على الأخصّ - ليست «شريحة من الحياة» (الحياة شيء والعمل الفنيّ - داخل الحياة - شيء آخر، أليس

هـذا بديهيّاً؟) وليست «انعكاساً» للمجتمع، ولا حتّى «انعكاساً» لوعي الكاتب (لماذا انعكاس؟ أليست «فعلاً» قائماً برأسه؟) ولكنّها، على وجه أخصّ، ليست «مَكَنة» صغيرة مصنوعة محكمة التركيب، تدور تروسها الصغيرة في قنواتها وتدقّ وتسقط في اللّحظة المناسبة في مجراها الأخير المعدّ لها سلفاً في «لحظة تنوير» كأنّها من عمل الحواة المهرة وبخفّة اليد الخادعة، (حتّى لو كانت «لحظة تنوير» معكوسة تغيّر من كلّ سياق وتلقي عليه حزمة ضوء مفاجئة غير متوقّعة كما تذهب إليه بعض طرائق التحديث الأخيرة).

وانحياز هذا الكاتب يأتي ضدّ الكفاءة المفرطة في الصنعة، والحذق في التركيب، فلعلّ الشرخ الدقيق في الصّنعة، والشقّ الصغير في البناء، هو كمال الصنعة وتمام الفنّ. الشيء المدوّر المصقول المغلق بإحكام على ذاته آليٌّ جدّاً، وهو - بحكم تقييمي مسبق ولكنّه، فيما أرجو، مدعوم بالاستقراء والتأمّل الصّبور - منافٍ لما هو جوهريٌّ في النّاس من أشواق وصبوات تستعصي على التصنيع والتقنين والميكنة. وتحت هذا النّمط تندرج منتجات «القصّة القصيرة» الاستهلاكيّة.

وقبل ذلك كلّه فليست القصّة القصيرة الآن، في عقيدة الكاتب، تقليديّة، فقد استُنفِدت هذه الكتابة وأُنهكت حتّى الموت والجفاف الأخير.

وهذا كلّه، بالبداهة، لا يُسقِط «مشروعيّة» منتجات الأعمال «الفنّيّة» أو «شبه - الفنّيّة» الّتي تلبّي احتياجاتٍ عريضة لتزجية الفراغ بالتسلية، وإرضاء الضمير بالاستماع للدّعوة، وإشباع الفضول بتتبّع الصنعة وهكذا، ولكنّها مشروعيّة تندرج في سياق آخر تماماً.

عقيدة الكاتب إذن هي أنّ القصّة القصيرة - في التحليل الأخير - صياغة للسّعي نحو معرفة، ونحو التواصل في هذه المعرفة: تشكيل لإدراكٍ مشترك وكامن لأهوال الحياة والموت ومتعاتها: بنية متعيّنة لأسئلة وأشواق إجابتها في السؤال نفسه، وتحقّقها في التوق نفسه، أي أنّها صياغة للسّعي نحو

المستحيل بكلّ ما هو في طوع الإمكان، بل بما يتجاوز الإمكان بشرط التعريف ـ إن صحّ هذا التّعبير ـ ففيها إذن مسحة من عمل النبوءة بالمعنى الأشمل أي بمعنى الرؤيا، والعرفان، في هذا العصر الّذي تطغى فيه «رسالة» الإعلام، و«معرفة» التخصّص، وفي هذه البقعة من الأرض الّتي تختلط فيها الرؤية، وتضطرب بل تضطرم «المعارف». وإذا كانت الصياغة ـ والتشكيل والبنية شخصيّة بالضّرورة، وإذا كان إيقاعها ونسيجها ذاتيّاً بالضّرورة، فإنّها بالضّرورة أيضاً تقع فيما يمكن أن نسمّيه «منطقةَ ما بين الذّاتيّات»، سواء على الصعيد الاجتماعيّ، أو على صعيد السعي إلى المعرفة.

على ضوء هذه المجموعة من الافتراضات، والعقائد الّتي أملتها، اختطّت هذه المقالة لنفسها خطّة محدّدة: هي أن تتّجه فقط نحو الأعمال الّتي يمكن أن ينطبق عليها مجموع هذه الاختبارات النقديّة، في مجملها، ممّا لا يمسّ من «قيمة» قدر كبير من القصص القصيرة المنتمية إلى «ثقافة فرعيّة» أخرى، قائمة؛ وأنْ تتناول من هذه الأعمال ما كتبه ما يمكن أن نسمّيه ـ على نحو عام وبافتراضٍ آخر عامّ ـ جيل السبعينيّات، وبمعيار عمليّ أكثر تحديداً، ما كتبه كتّاب تتراوح أعمارهم حول نقطة الثلاثين أو أقلّ من الأربعين على أيّ حال، وظهرت كتاباتهم في هذا العقد السبعينيّ وحتّى أوائل الثمانينات. ولست أسلم، بأيّ شكل، بصحّة هذا المعيار العملي على أيّ حال، فلعلّ من افتراضات الكاتب أنّ مجموعة الكُتّاب الّذين ظهرت كتاباتهم ورسخت أقدامهم في الستينيّات، وخاصّة حول مجلّة «٦٨» المعروفة ـ وأوضح الأسماء هنا هي يحيى الطّاهر عبد الله وبهاء طاهر، وابراهيم أصلان، ومحمّد البساطي، ومحمّد مبروك، وجميل عطيّة ابراهيم، وابراهيم عبد العاطي (وجمال الغيطاني ويوسف القعيد في حدود معيّنة). وهكذا، ومن قَبْلهم كما هو معروف: يوسف الشاروني (إلى حدّ ما) وهذا الكاتب في الخمسينيّات ـ هم الّذين تبلورت على أيديهم تلك الحساسيّة الجديدة بكلّ مروحة ألوانها، وقد واصلوا رحلتهم بإنجازات هامّة في هذا

المجال بالتّحديد، في أثناء السبعينيّات. وقد كان من الصّعب، لأسباب عمليّة بحتة أن تتناول هذه المقالة أعمالهم - أيضاً - في تلك الفترة.

إذن، فإنّ المرجع الاجتماعي العام لوعي هؤلاء الكتّاب من جيل السبعينيّات هو المناخ الّذي لا أجد بأساً - بل قد يكون مفيداً - أن نذكّر به: كانت هذه حقبة هزيمة الآمال الكبيرة، وعقابيل تمزيق الذّات الجماعيّة عقب انحسار هذه الآمال، والتضادّ الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة، واختراق الهزيمة بكسر مجيد ولكنّه مؤقّت ومعلّق، ثمّ اقتحام «القيم» الاستهلاكيّة والطفيليّة، واستيلاء فئة «الكومبرادور» على منهج «الانفتاح» الّذي كان قد قُدِّم ويعاد تقديمه الآن - على أسس مختلفة: الإنتاجيّة، وتوطين التكنولوجية؛ وسيادة الإعلام - والعمل الاجتماعي أساساً - المقنّن والموجَّه إلى قنوات مخطّط لها ومتضادة مع المحاور الاجتماعيّة في الحقبة السابقة في حين بهتت مثلاً كلمة «الاشتراكيّة» ومفهومها - أيّاً كان هذا المفهوم على أيّ حال (وتعدّلت عدّة مرّات حتّى أوشكت في نهاية العقد أن تصبح سيّئة السمعة)؛ وتمكُّن البيروقراطيّة. وهي حقبة هجرة أو خروج أو نزيف المثقّفين المصريّين أوّلاً ثمّ قطاعات هامّة من «العمالة» المصريّة حتّى غلب عليها توصيف «سلعة التصدير» إلى جانب أنّها النواة المُخصبة في الخارج العربي والعالمي على السّواء، وهي حقبة أزمة الهويّة المصريّة وتجدّد البحث عن مقوّماتها - وهي أزمة حقيقيّة ومبرّرة في النهاية - بغضّ النظر عن جانب ما من الافتعال والتدخّل المخطّط المفترض. وهي حقبة تضخّم الغيبيّات واللّواذ بمقولات متوهّمة عن الماضي وعن السلفيّة النموذجيّة، شديدة السذاجة وشديدة التدمير - وهي حقبة استشراء التضخّم وتفشّي الغلاء السّاحق وانهيار الدخول الثابتة وتورّم الثروات المشبوهة. وهي حقبة انفجارات من العنف الوسيطيّ لها رصيد من مسلّمات مطلقة. وعلى الرّغم من تذبذب ممارسات ديمقراطيّة محدّدة ومحدودة فهي حقبة استمرار غياب المثقّفين - وإليهم ينتمي وعي هؤلاء الكتّاب -

عن مواقع إعلان القرار وليس فقط مواقع اتّخاذ القرار؛ بما صاحب ذلك كلّه من ازدواجيّة سلّم القيم القائمة، على كلّ المستويات، وتفتّت القيم الألفيّة السّائدة باقتحام المنتجات الأخيرة «للتكنولوجيا» دون أصولها، وهكذا إلى آخر معالم الصّورة الّتي مازالت ماثلة في الأذهان.

بهذه الافتراضات، والاختيارات، والتحديدات للمرجع الاجتماعي الّتي أخشى أن تكون، على اقتضابها، قد طالت أكثر ممّا يتيح المجال، يمكن أن نبدأ - بقدر ما يستطيع الكاتب - بتبيّن قسمات هذه الحساسيّة الفنّيّة الجديدة كما تبدو من خلال أعمال معيّنة لكتّاب معيّنين من «جيل السبعينيّات»، في اتّجاه الملامح الفرديّة والسمات العامّة على التوازي.

والتسلسل الأبجدي - على الألف باء - خطّةٌ تعدّل غيرها من الخطط في هذا التناول الّذي لا يعنى - كثيراً - «بالتقييم» وإصدار «الأحكام»، على أيّ حال.

***

لعلّ ابراهيم عبد المجيد من الكتّاب القلائل الّذين يمكن أن تكون كتاباتهم محلاً لدراسة «معمليّة» في الأساليب «الحديثة»، فهو منذ أن كتب «حلم يقظة بعد رحلة القمر»[1] حتّى «القنفذ»[2] قد جرّب يده عبْر هذه الطرائق التكنيكيّة، وتراوحَ بينها على طول فترة التكوين والتشكّل هذه. نراه في القصّة الأولى يصبّ موضوعاً (تيمة) تقليديّاً في شكل يستوحي المنحى الّذي كان ومازال شائعاً ورائجاً عند شُداة الكتّاب:

تجاور «التقليديّ» في الخطاب مع «الطليعيّ»، التعليق السرديّ وتهويمات

يعتذر الكاتب عن عدم عثوره على بعض تواريخ النّشر.

إبراهيم عبد المجيد:

(١) الملحق الأدبيّ، الجمهوريّة، ٢/٥/١٩٧٠

(٢) اللّواء البيروتيّة ١٩٨١؟

مقتطَعة من «تيّار الوعي» الداخلي، وجهة النظر الموضوعيّة الخارجيّة للكاتب المحيط العالم بكلّ شيء والسقوط فجأة في حلم يقظة موضوع على قاعدة التجسيم كأنّه واقعة أو حادثة. لا يأتي افتقار القصّة إلى الإقناع من مجرّد بساطة واصطناع التيمة ـ موظّف مهدّد بالطرد من بيته لأنّه لم يدفع الإيجار ـ النمط الّذي استُهلك كتابةً ـ يحلم ـ وهو يستمع إلى محاضرة عن الدّعوة للادّخار وتنوّع الأوعية الادخاريّة ـ بأنّه رائد فضاء يجمع الذهب ـ من على سطح القمر ـ بكلتا يديه: «ذهب، ذهب وغبار كثير، معلهش تبقى تنظّفه الوليّة»، بل يتأتّى من تراوح الصياغات الكتابيّة وتجاورها دون إشباع لأيّ منها، ودون أن تنصهر في وحدةٍ أو تناغم كتابيّ ما، ويتأتّى أيضاً من محاولة تبرير حلم اليقظة وتسبيبه سرديّاً بأنّ «أمريكا طالعة القمر وروسيا، وسايبين الأرض.. لازم فيه فوق دهب».. وهكذا..

وهو في «صوت السقوط» يلجأ إلى تكنيك الحوار ـ أساساً ـ بين «شخصيّتين، على مجرى الحوار العبثي المقتطع من سياقه الّذي يحاول شاعريّةً ما: «يرفع أثقال همومه.. يستقطر الغضب العاصف.. يستدعي إرادات العذاب. نبويّة بنت إبليس... شاهيناز المكتنزة الردفين السابحة النظرات..» هذه التكوينات المقصود بها أن تكون شاعريّة وتجريديّة تظلّ مع الكاتب فترة طويلة حتّى يتخلّص منها في قصصه الأخيرة. ففي «شمس الظهيرة»(٣) تبدأ القصّة: «تطاوعني قدماي يدفعها أتون الوجه المراق!» (علامة التعجّب من عند القصّاص نفسه) وفيها «الشمس تابع مقيت وموت معلّق» «فرن في داخلك يغلي كبركان أرعن» وهنا أيضاً تتجاور الصيغ الشّاعريّة والصيغ البلاغيّة: «تكلّم يا وجه أبي الجامد.. أمتأمّل أنت أمّ آسف؟ أم لعلّك مت من زمن.. تكلّم بحكمة السنين الّتي استنطقت بها جذور الجرانيت».. إلى آخره.

(٣) الطّليعة القاهريّة ١٩٧٤؟

أهميّة هذه القصّة أنّها - فيما أعرف - أوّل محاولة له لارتياد مناطق جديدة إلى حدّ ما وغير مألوفة تماماً، من الحساسيّة القصصيّة. ميزة ابراهيم عبد المجيد - يشاركه فيها، ويوغل، محسن يونس، علي الأخصّ، وآخرون، أنّه يقيم مشهده خارج المشاهد الّتي استُغرقت كتابةً بين شوارع المدن وحواري القاهرة ومكاتبها ومقاهيها وغيطانِ القرى.. إلى آخره، والموقع هنا هو فيما يبدو، فليس مسمّى، ملّاحات الإسكندريّة الّتي تقع - وهذا أساسيّ - عَبْر إدراك العمّال الصعايدة وعائلاتهم وقد حملوا كلّ تقاليد وعيهم بالشرف والثأر للعرض إلى بيئةٍ بطبيعتها معادية لهذه التقاليد: «حجرتنا بالنّهار يدخلها أغراب».. «نحن غير موجودين».. لقد «متنا».. ثمّ ينتهي الحوار المقطوع الّذي يدور من جانب واحد، لتدخل الكتابةُ فجأة في غور عمران - البطل - «لنستجلب صقور الثّأر تحلّق فوق الماء المهزوم. أنا عمران يا أبي!.. آه.. لماذا غاصت ساقاي وحدي حتّى الركب!» والقصد القصصي هنا واضح وقريب ولكن هذه الكتابة «الشاعريّة» التلوين لا تفي ولا يمكن أن تفي بهذا القصد. فهو - من ناحية - إدانة لقيم تقليديّة من قهر المواضعات القديمة في موقع لا يمكن أن يتّفق معها، وهو - من ناحية أخرى - تعاطف معلَن عنه من الكاتب مع كلّ من القاتل المضطّر - ببطولةٍ هو مقسور عليها - إلى إنفاذ طقوس الثأر ومع ضحيّة هذه الطقوس، وفيها صدى طفيف من «فيدرا» القديمة موضوعةً في سياق الصعيد، محبوبةً من الأب والأخ ولكنّها تذهب قرباناً لقدَر اجتماعي لا يقاوم. إنّ صرامة التيمة وصلابتها لا يمكن ان تؤتي أثرها، لا يمكن أن «تفعل» (إن صحّت هذه الكلمة) عبر التهويمات الخفيفة الشاعريّة.

«مواقع» الحساسيّة القصصيّة عند ابراهيم عبد المجيد هي ما يسترعي أوّل انتباه: ملّاحات الإسكندريّة، «مزلقانات» السكّة الحديد النائية المعزولة في «الرّجل الّذي يهوى قهر العربات»[4] «والشجرة والعصافير»[5]

(٤) الثّورة السّوريّة ١٩٧٧؟

(٥) نسخة خطيّة عند الكاتب، ١٩٨٢

والمستشفى في المدينة العربيّة في الخليج، على الأرجح، حيث يقيم مصري مهاجر للعمل مع باكستانيّ في «اليوم الأوّل»[6] والترسانة البحريّة في ميناء من موانينا غير مسمّى في «التدشين»[7] والبيوت المنعزلة في ضواحٍ مقفرة في «بيت وحيد»[8] و«القنفذ»[9]. ولكن أهميّة «الموقع» ممتزجاً بالوعي ليست في جِدّة الديكور الخارجي، ومفاجآته، بل هي أساساً في صياغة هذا الموقع ممتزجاً بالوعي الّذي يخامر القصّة، أو مأخوذاً عَبْر هذا الوعي، ومتناقضاً مع العناصر أو المعطيات الأوّليّة لهذا الوعي، كما شاهدنا في «شمس الظهيرة» وكما يتأكّد ويرسخ، على خبرة الكاتب ونضج ممارسته، في قصصه الأخيرة.

وسوف يخلص الكاتب، فيما بعد، من الخطابيّة في «تعليقات عن الحرب»[10] و«الرّغبة في الاختفاء»[11] بما تنطوي عليه الخطابيّة من حيل سرديّة قريبة المتناول لتقسيم الأحداث وتعليلها، واقتباسات من رصيد قراءات متنوّعة، وتحشية هوامش، وتوثيق تواريخ، وحوار مقطوع يأتي من طرف واحد، وتغريب في السّرد العبثيّ: «اتّسعت ابتسامته.. رأى النّاس مزدحمين حول جثّته الباسمة»، أي من طرائق التكنيك المسمّى بالحديث وقد أوشك أن يصبح ـ كما هو معروف ـ تقليديّاً وقالبيّاً.

وسوف يمرّ من خلال فترة من الصياغة التعبيريّة الحادّة في «الموت في أربع حكايات»[12] مثلاً، حيث نجد التشويه الصياغي المتعمّد، المؤثّر،

---

(٦) غير منشورة، نسخة خطيّة عند الكاتب، ١٩٨٠

(٧) غير منشورة، نسخة خطيّة عند الكاتب، تاريخ مبكر؟

(٨) المصير الديمقراطي، بيروت، ١٩٨١؟

(٩) اللّواء البيروتيّة، ١٩٨١؟

(١٠) الطّليعة القاهريّة، ١٩٧٤؟

(١١) الهلال القاهريّة، ١٩٧٧؟

(١٢) الآداب البيروتيّة، ١٩٧٧؟

للأحداث والصور، تتابع الجمل القصيرة جدّاً، حذف حروف العطف وأسماء الوصل، إغفال تشخيص الحوار، استدراكات وتلاحقات الصور بطريقة التقطيع والتركيب السينمائي في صور مقرّبة جدّاً إلى حدّ الانبعاج والتضخّم الشائه وأخيراً النهاية المفروضة الّتي تكرّرت عند الكاتب، النجوى الداخليّة للبطل الّذي مات - قُتِل هنا - تُنقَل إلينا - بعد الفعل - لحظة موته، على غرار المصطلح القصصي القديم المقلِق، لا لأنّه مصطلح غير «واقعي» - المصطلحات كلّها لا صلة بينها وبين الإقناع «الواقعي» - ولكن، أساساً، لأنّه غير ضروري ومتزيِّد به.

نرى في القصص الثلاثة الأخيرة الّتي نتناولها هنا، وصولاً - في النهاية، بعد لأي - إلى صياغةٍ متّسقة وإلى رؤية محدّدة وغير مترهّلة، سقطت الزوائد «الشاعريّة» وصفا الشّعر المخامِر وأُحكم التكنيك، وجاء قدر ضروريّ من التمكّن في الصنعة كان مفتقداً. (ليست هذه أحكاماً بل توصيفات).

وما من كبير جدوى في «حكاية» موضوعات القصص الثلاثة: «بيت وحيد» حيث يطلّ البطل من شقّته في بيت يبدو كما لو كان غير مأهول بالسكّان ولا بالزمن نفسه - وإن كان الواضح أنّ الزمن هو «الآن» الاجتماعي الراهن - على مغامراتٍ شبه جنسيّة تدور في عمارة مواجهة محدّدةَ بدقّة «جغرافيّة» شديدة، بينما بوّاب العمارة موصد عليه - طَوال ثلاث سنوات؟ - يقوم بوظيفة حارس غائب بل محبوس. و«القنفذ» حيث يقرّر البطل «بعد عمل عشر سنوات كموظّف حكومي لا قيمة له في مكتب مزدحم».. «أن ينظّف الدّنيا»، بتربية القنافذ في فيلا منعزلة ونائية ثمّ إطلاقها على أكوام القذارة في المدينة الكبيرة، فهذا هو دوره واختياره العظيم، كرجل عظيم. ولكنّه بعد ترتيبات حريصة جدّاً وعناء تفصيليّ يحسب لكلّ شيء حساباً، يجد في اللّحظة الحاسمة أنّ الأقفاص الّتي أعدّها - كقذائف ضدّ الفساد والقذارة والتحلّل - خاوية جميعاً، وليس في أيّ منها إلاّ قنفذ واحد ميّت. ولكنّه «لم ييئس» وتنتهي القصّة بموقف عمليّ يفكّر

فيه بحلّ مشكلة العربة «نصف النقل» الّتي حملت هذه الأقفاص، ومن المتوقّع والمتّسق مع نفسه أن يكون الحلّ غير قائم.

في «المُسَفِّر»[١٣] نجد رجلاً له وظيفة غريبة هي السّفر فوق سطوح القطارات - جيئة وذهاباً - ليتعقّب اللّصوص والدخلاء، عبر عشرين عاماً من كلّ الحروب. وهو يصادف، مرّة واحدة، امرأة كأنّها حلم: «لم تكن قاسية، لكنّها أبداً لم تكن في متناول يده».

في هذه القصص مناخ عبثيّ لا تخطئه العين، ولكنّها عبثيّة لا تنتمي إلى اللاّمبالاة، واليأس، والعقم. الصياغة والتيمة هنا متضافرتان لكيّ تُنْقَل - برهافة وعلى استخفاء، كما ينبغي - رسالةُ رفضٍ واحتجاج على الإطار «الاجتماعي» الّذي تدور داخله القصّة - في عالمها الخاص - وفي علاقاتها الواضحة بالوضع الاجتماعي الخارجي عنها في الوقت نفسه. ورسالة الرّفض تحمل في داخلها عنصري السّلب والإيجاب، معاً.. والتكنيك العبثيّ المألوف يجري بسلاسة ورقة. وهو مقنع - في داخل المصطلح - فلم تعد حيل التفسير السرديّة ضروريّة، ولكن تفاصيل الواقعة العبثيّة، على العكس، معنيّ بها جداً، مهمّة لأنّها تقع على التقاطع بين «الواقع والوعي»؛ والكتابة قد أصبحت قاطعة ومضيئة بنورها الدّاخلي المتأتّي عن اختيار زاهد ورقيق للكلام والحوار؛ والتراوح بين مواقع أو وجهات النظر الداخليّة والخارجيّة أصبح سلساً متناغماً.

والمفردات الأساسيّة، في هذه القصص، حركيّة. يمكننا أن نستشفّ ذلك في استخدامه عناصر متحرّكة بطبيعتها: القطارات، عربات النقل، السيّارات، الأتوبيسات، الطائرة.. وهكذا، ولكنّ الأهم في هذا أنّ الجملة عنده جملة فعليّة، متحرّكة تدور وتنتقل عبر الأفعال الّتي تَسلُس له في مساراتها دون عوائق صلبة، دون قيام الأسماء - أسماء الجوامد أو

---

(١٣) نسخة خطيّة عند الكاتب، ١٩٨٠؟

الأشخاص - حواجز أو سدوداً، فأسماؤه أساساً أدوات «للحركة» وحضورها مرتبط بالانتقال، والصيرورة، وجُمله الفعليّة جملٌ مفصليّة، تترابط بوصلات مألوفة معروفة: «حين» الظرفيّة، «لأنّ» السببيّة، «رغم» الاعتراضيّة، «لكن» الاستدراكيّة وهكذا. وهو يؤثر أيضاً فعل «صار» الّذي يندر استخدامه في لغة القصّ الجارية الآن، لهذا كلّه في التّحليل الدّلالي قيمته الظاهرة.

في قصّته الأخيرة «الشجرة والعصافير» غير المنشورة عودة إلى منطقة يعرفها الكاتب معرفة جيّدة، ويُغنينا بها، هذا العالم الّذي له موقعه من مزلقان سكّة حديد وعلى مفترق عدّة طرق: الشوق إلى «قيم» قديمة بمعنى أنّها قائمة، واقتحام «قيم» آليّة وجامدة وكاسحة، والعصافير - على أنّها صيغة قريبة جدّاً وسهلة إلّا أنّها هنا ناعمة الاندماج في بنية القصّة كلّها.

* * *

وإذا كان ممّا يسترعي النظر أنّ الطفولة عند إبراهيم عبد المجيد عالم مفقود تماماً، لدينا، فليس في كلّ ما عرفته وقرأته له من قصص قصيرة فقرة واحدة ترجع إلى هذا العالم الّذي يستهوي معظم كتّاب القصّة القصيرة عندنا، فإنّ الأشواق إلى الطفولة الرّيفيّة يبدو غلّاباً، بل هو المناخ السّائد في القصص القصيرة الّتي كتبها جار النّبي الحلو. من بين خمس عشرة قصّة أعرفها للكاتب، تدور تسع قصص في قلب هذه الأشواق الطفليّة، وتتّخذها بؤرة لها، وتحوم قصّتان حول تُخوم هذا العالم وكأنّها قد فطمت عنه لتوّها، وليست له إلّا قصّتان فقط تقعان في فَلَك الكبار حقّاً، وقصّة هي أمثولة، أمّا القصّة الباقية فكأنّها محكيّة بعيني طفل، ولهذا تفصيله بالطّبع.

هذا «المشهد» الطّفولي المتكرّر مأخوذ في ضوء ريفي مخفّف شفّاف له غنائيّته الخاصّة، وهو مشهدُ حنينٍ إلى ريف الطّفولة - أو طفولة الرّيف،

مصفّاة، وتتقطّر بنوع من العاطفيّة المنعّمة الّتي تخلو من الصلابة والقسوة والقبح - وكلّها مقوّمات لا يمكن أن تنفصل عن عالم الطّفولة وإلاّ غامرنا بالوقوع في زيف معيّن - حتّى لتشفي أن تكون، أحياناً، عواطفيّة صراحاً وإن لم تسقط تماماً في ميوعتها وتهدّلها.

وينحو الكاتب، صراحة أو على استخفاء، منحى ضرب الأمثولة وإقامة المقابلة «المجازيّة» المباشرة، الّتي وإن كانت لا تضع لك أحد طرفي المجاز موضع التقرير الفجّ إلاّ أنّها تضعه، بوضوح، بأكثر بكثير ممّا يريح البناء القصصي، بل تصل هذه المقابلة المجازيّة إلى حدّ إثقال القصّة بعبءٍ ينوء بها، بلا ضرورة، كما يحدث في كلّ من «النباح»[١٤] و«الخنازير»[١٥] والعنوان وحده هنا حِمْل على القصّة. «النباح» أمثولة قويّة على التمرّد ضدّ القهر والتشوّه، وهناك كلبان في غاية الشراسة والضراوة يُرهبان النّاس في الحارة كلّها، ويهدّدان ما هو طيّب وجميل، ويسوقهما كسيح عاتٍ يفرض بهما سطوته حتّى ينبري لهذا كلّه فتى واحد بطولي: «مدّ يده.. التمعت سكّين حادّة، التمعت بشدّة» فإذا بالعجوز المقهور «يزعق ويدمع فرحاً» والفتاة المهانة «قد عادت.. مشرقة الوجه فرحة»، و«قال سعيد بثقة» في النهاية «اقتحموا الدّار بلا خوف. هكذا قال وابتسم». كلّ قاموس القصّة هنا لامع «بشدّة» - وهو ما ينطبق على كلّ قصصه بحدودٍ متفاوتة - والأبيض يقابل الأسود بقوّة. هذه هي القصّة - الأمثولة الّتي كأنّها محكيّة بعيني طفل.

ولا تخرج «الخنازير» عن هذا المنحى في ضرب الأمثولة إلاّ بقدر أكبر من غنى المفردات القصصيّة، واقترابٍ أوثق من غنائيّة الكاتب الكامنة والماثلة، ومازالت الشخوص والمشاهد أشبه بالنماذج المثاليّة منها بالتحديدات العينيّة،

جار النبي الحلو:

(١٤) المساء ١٩/١١/١٩٧٦

(١٥) الفكر المعاصر، العدد الثّاني ١٩٨

فالسّماء «زرقاء صافية» و«العجوزات نحيلات طيّبات» والزوجات الفلاّحات «نحيفات يغربلن القمح» وهكذا وهكذا. وهناك صيغة تعديد الأدوات الرّيفيّة بمجرّد تسميتها، والاستعارات المتكرّرة المغلقة على ذاتها، كأنّها أشياء صلبة لا تتفتّح بإشعاعها على مناخ المشهد كلّه، «الوردة البيضاء» استعارة ما تني تتردّد في قصص الكاتب ولكنّها تتردّد، فقط، ولا تستطيع أن تخلق لنفسها تساوقات وإشعاعات وتناغمات تعطيها وجوداً يرفّ بحياته، و«النخلة» تقف أيضاً هنا - كما تقف في قصص أخرى - استعارةً كان ينبغي أن تكون حيّة، متخلّقة، وبالتالي غنيّة بالإيحاءات، ثمّ تهجم «الخنازير»، استعارة أخرى شديدة الوضوح وشديدة القرب، ومن ثمّ فهي شديدة الهزيمة لنفسها، لا تنتهي إلى شيء: «تجمّعت الحيوانات المخيفة برؤوسها المخروطيّة الشكل.. تجمّعت.. زعقت.. نزلت النّهر. صرخ الجميع في هلع: النّهر. داست السمك الفضيّ» - مرّة أخرى وأخرى استعارة متكرّرة مسدودة - «وأتلفت الوردة الصغيرة البيضاء.. صرخوا، تراجعوا.. دخلوا البيوت» «ماتت الصرخات في الحلق.. وارتجفت البيوت» هذه كتابة تهزم نفسها بنفسها.

فإذا فرغنا من هاتين الحكايتين الأمثوليتين، فلابدّ أن نتوقّف عند قصّتي الكبار البعيدتين عن عالم الطّفولة الرّيفي المتغنّى به ويستهوي الكاتب و«الجريدة»[16] قصّة موظّف على المعاش يعيش في داره التي هي «بباب واحد.. حجرة واحدة» ويعكف على قراءة الجريدة، صفحة صفحة وحرفاً بحرف، ويموت في وحشة شيخوخته وحده، بين أهرامات من الجرائد، ولم تعد حياته ولا موته كلّها وكلاهما، إلاّ بُعديْن من أبعاد الجريدة، حتّى يجده الجيران «ممدّداً على السرير ميّتاً».. «وهالهم منظر الجرائد العديدة».. «وعلى الحائط شرائط طويلة من نعي صفحات الوفيّات.. شرائط طويلة وصور كثيبة.. وصرخ النّاس رعباً حينما رأوا.. الفئران تمرق من بين

(١٦) النديم (بالأوفست غير دوريّة) العدد الثاني ١٩٨٢

أرجلهم في فزع». مازالت لغة الاستعارة ـ مقبولة إلى حدّ ما ولكن ليست شديدة الرهافة على أي حال ـ هي لغة القصّ. أمّا «الحارس» وهي غير منشورة، فقصّة تخرج عن المدار الّذي نعرفه في قصص الكاتب الأخرى، وهي تجربته الوحيدة الّتي أعرفها في لغة السرد التقليديّة الواقعيّة، والقصد فيها موفىً به وفاء واضحاً: اهتزاز حافز الحياة، عن طريق المرأة الّتي ليست جنساً صرفاً ولا عطفاً خالصاً مع ذلك، بل فيها نوع من الرّحمة يتساوق مع أقراص «الرّحمة والنّور»، في قلب مقبرةٍ يتّخذها داراً له حارس للمقابر، اختار بنفسه هذه الوظيفة. للقصّة في تيمتها ولغتها رقّة خاصّة. اختفت الألفاظ «القويّة» والاستعارات الناتئة المقتحمة. وهبطت نغمة الغنائيّة دون أن تختفي. وتراوحت طرائق السّرد التقليديّة من حوار وحكي وتوصيف، في مجرى هادئ، بل جاءت نغمة منقذة ومحبّبة، في وسط المقابر، نغمةُ الدعابة والمقدرة على السخرية العطوف بالذّات وبالآخرين وبالمصير المخوف.

ومن قصص «الكبار» أيضاً قصّة لها قصد يمكن أن يوصف بأنّه مجرّد تأثير محزن مثير للرثاء، وليس مأساويّاً أو فاجعاً. «دائماً الموت»[١٧] قصّة عامل النسيج الّذي يهاجر إلى مدينة عربيّة بحثاً عن التلفزيون الملوّن والمسجّل والبوتاجاز والفساتين وقمصان النّوم لامرأته الجشعة ومفرش السّرير والخلّاط.. إلخ وعلى الرّغم من الحيل الأسلوبيّة الّتي يتفنّن بها الكتّاب المحدثون: التقطيع، ودفع عناوين الفصول والفقرات «رسالة إلى صديق»، «قالت الزّوجة»، «حارة العمري» وهكذا فالقصّة تجري المجرى التقليدي الّذي عرفناه في عشرات من حكايات الخمسينيّات، هي تعليق على ظاهرة اجتماعيّة، مجرّد، وخارجي.

عندما يدخل الكاتب أرض «الكبار» لا يجد إلّا طرقاً مطروقةً من زمان.

---

(١٧) الكرّاسة الثقافيّة غير دوريّة، يونيو ١٩٧٩

في «زينه» تذهب الأمّ الريفيّة لتدفع «المصاريف» لابنها في المدرسة، والموضوع وإن كان مستنفداً إلّا أنّ التركيبة حاذقة ماكرة ومؤثّرة عاطفيّاً حتّى وإن غضبت لأنّك قد تأثّرت، كما تغضب لأنّ عينيك تغرورقان بدمع عاطفي وأنت تشاهد فيلماً «مؤثّراً»، تغضب لأنّك في الواقع خدعت بحيلة «سنتمنتاليّة» سهلة. ولكنّ القصّة ينقذها التوحّد الكامل مع البطلة المؤثّرة، الأمّ الريفيّة الّتي لا تؤخذ، بمقدرة المحاكاة الكاملة، من وجهة نظر «سياحيّة»، من جانب الكتّاب الريفيين من أهل المدن، الّذين بعد بهم العهد بطفولتهم، هذا كاتب مازال يحيا - قصصيّاً - في بؤرة طفولته حقّاً، وتنقذ القصّةَ أيضاً سلامةُ نغمةِ الحوار، هذا عنصر لا عاطفيّة فيه ولا تقليد، بل «صادق» في صياغته، ومن ثمّ مكتمل بذاته.

على أنّ الجسم القصصي الكبير للكاتب هو على وجه التحديد تلك النوستالجيا الطفليّة لفجر حياةٍ ريفيّة كأنّه لم يحدث قطّ، بعاطفيّته المحسوسة، بدءاً من «الشطّ» أوّل ما قرأت له حتّى «الموت والعصافير»(١٨) الّتي تنقل مناخ الريف إلى حجرةٍ فوق بيت في المدينة، وعندما يموت الأب، ويدفن «تزقزق العصافير بشدّة».

في «الشطّ» يمكن أن نرى بوضوح خصائص البدايات في اكتشاف هذا المشهد الرّيفي الغنائي الطفولي: التكرار النصّي، وتراخي البناء (ليس البناء دائريّاً، كما يبدو أنّه المقصود بل هو مجرّد ترادف أو تردّد) وأخيراً النهاية المحبوكة أكثر ممّا ينبغي. سوف نرى في هذا المشهد القصصي فيما بعد، كثيراً، عناصر أمّنا الغولة، والجنيّة الّتي تغوي الرّجال وتأخذهم تحت الماء، والكتّاب وشيخه، والسوق الرّيفي وما يناط به من آمال وما يسفر عنه من خيبات، والجدّة أو الأمّ - دائماً مهشّمة أو مريضة أو منهارة - والأب الصابر

---

(١٨) غير منشورة، نسخة خطيّة عند الكاتب، (١٩٨٢؟)

المنكوب، والبنت الصغيرة الّتي كأنّها حلم، والأولاد في لعبهم على مجاري الماء والغيطان والأجران.

في قصص المشهد الطفولي إذن: «الشونة»[19] «وهذا يوم طيّب للحياة»[20] «وعيدان التيل الجافة»[21] «وزينه»[22] و«القبيح والوردة»[23] و«شجرة الرمّان»[24] و«قرط فضيّ صغير»[25] و«التابع والحصان»[26] تنويعات على نغم أساسيّ واحد: التوق الطفولي للعودة إلى هذا المشهد، حيث الأحزان والمتاعب بل المحن قد صُفيت من حدّتها ومباشرتها وأفرغ منها ثقلها عن طريق النصّ الشاعري الّذي لا يتورّع عن استخدام صيغ التعجّب والتفضيل، والنجوى الداخليّة المتّجهة للذّات أو للغير، وإدخال التفصيلات الأرضيّة الواقعيّة، والتطعيم بجمل الحوار الرّيفي القصيرة، ثمّ التأثيرات العاطفيّة المدروسة والمدسوسة بإحكام وقوّة. واللّجوء إلى الأليجوريّة الصريحة في «الوردة البيضاء» أو «الحصان» أو «العصافير» أو «السمك الفضيّ» أو «النخلة» استعارات تجريديّة تقوم مقام معانٍ مجرّدة، وليست حضوراً قصصياً يبتعث هذه الدلالات بقوّة تخلقه.

واتّساقاً مع غنائيّة الكاتب وعاطفيّته فإنّ العلاقة بين الطّفل الماثل دائماً في بؤرة المشهد والأب أو السلف لا تأتي قطّ في سياق القهر الأبويّ، أو السطوة السلفيّة، حتّى في غمار الأزمة في هذه العلاقة، إستعاض الكاتب

---

(١٩) المساء ١٩٧٢/١٢/٢٩

(٢٠) المساء ١٩٧٤/٢/١٥

(٢١) المساء ١٩٧٤/٨/٩

(٢٢) المساء (؟)

(٢٣) المساء ١٩٧٦/٧/١٦

(٢٤) المساء ١٩٧٧/٤/١

(٢٥) خطوة (بالأوفست غير دوريّة) العدد الأوّل، ديسمبر ١٩٨٠

(٢٦) البيان الكويتيّة (؟)

بهذه العلاقة القهريّة بطبيعتها حيلة سرديّة هي أقرب إلى الحيلة العصابيّة نفسها. (ليست عصابيّة، بداهة، لأنّها مصوغة قصصيّاً) وهي تهشيم الأب ـ أو الجدّة أو الأمّ ـ وإسقاطه، عوضاً عن الطّفل نفسه، في هوّة العجز وقلّة الحيلة، بينما للطّفل قدرات وطموحات وتحقّقات تقرب من الخارق (المعجزة، الفعل، يصدر عن الطّفل أساساً لا عن السلف) والحلم يتجسّد ويظهر وينكسر حاجز الواقع [انظر «التابع والحصان» على الأخصّ].

وحتّى في «قرط فضّي صغير»، وهي قصّة محكمة من حيث صياغتها ولوعتها على السّواء، فإنّ الولد هو الّذي يحطّم القسر المفروض عليه من والديه (بأن يكون بنتاً خوفاً من الحسد، والموت في الظاهر، وتأكيداً للعلاقة الأوديبيّة الكامنة في جوف العمل القصصي) الطّفل يتجاوز مرحلة التثبيت الأوديبيّة الّتي يتوحّد فيها بأمّه عَبْر القرط الفضّيّ الصغير الّذي لم يعد ـ هنا ـ مجرّد استعارة جامدة معتمة بل صياغة مضيئة نفّاذة في كلّ حنايا العمل القصصي وتعرّجاته. وعندما «وقف الولد شافي.. وراءه البيوت والنّهر والإبل والنخيل والقباب ونظر في عين الشّمس، لم يجفل، فقالت له سرّ الحياة: إذا توالدت الأسماك، وأنجبت هاجر للخليل، وسقط الندى، وخرج يونس من بطن الحوت.. أمسك بالقرط الّذي أحبّه، قال في وجد: أحبّ نقوشه.. في أذن الولد قرط، ومنقوش على القرط رجل، والرّجل يمسك رمحاً..» لقد كسر الطّفل الطّوق الأوديبي أخيراً، وشمخ برمحه، في شاعريّة مقتصدة فعّالة.

* * *

وعلى حين يتراوح معظم كتّاب هذا الجيل بين الكتابات المختلفة، تقليديّة ومحدثة ومضطّربة تأخذ من الجانبين بطرف أو أطراف، فإنّ عبده جبير من القلائل ـ أو لعلّه أحد اثنين ـ من الّذين وجدوا طريقهم، من البداية، وأخلصوا لهذا الطّريق جهدهم. ومن الممكن أن نقول، باطمئنان، إنّه كاتب محدث، وطليعي، بدءاً من مغامراته الأولى غير

المنشورة حتّى آخر قصصه القصيرة ـ ومروراً بروايته الملحوظة «تحريك القلب».

وإذا كان صحيحاً أنّ الاختيار الغالب لجيل السبعينيّات ـ وللحساسيّة الّتي يخصّصها هذا الجيل في مناطق معيّنة ـ هو نفي الحبكة التقليديّة، والتقليل كثيراً، وعن عمد، من شأن الحدث القصصي والتشخيص السيكلوجيّ، والتموضع الاجتماعيّ، فإنّ عبده جبير من أكثر رصفائه ولاءً لهذا الاختيار، وتماسكاً في الالتزام به.

وفي الفصيل ـ أو الفلك ـ الأوّل من قصصه سمات مشتركة بدأ منها، وتمرّس بها، وتخلّص منها بسرعةٍ أيضاً. ولا معدى ـ فيما أظنّ ـ عن أن «نلخّص» هذه القصص وأن نستخلص قسماتها، حتّى نخلص منها ـ نحن كذلك ـ بسرعة. ولهذا العرض السريع ـ فيما أرجو ـ أهمّيّة في تتبّع مسار الكاتب.

في «الممرّ والفندق» غير المنشورة يحكي الرّواي بضمير المتكلّم قصّة سفره، وخروجه من بلدته، ونزوله من القطار ـ بعد خطفات عبثيّة عابرة ـ ثمّ انتقاله إلى فندق هادئ سوف نعرف أنّه لا يوجد غيره في المدينة، يمرّ فيه، قبل أن يعبر إلى حجرته، باستجواب دقيق، ويوضَع تحت اختبارات صارمة، ويخضع لتعليمات قاسية، ثمّ يدير المفتاح إلى غرفته ـ بعد «ممرّ معتم وضيّق» يسمع فيه أصوات تراتيل «فتحتُ النافذة الوحيدة، ارتفعت التراتيل، ونظرت. . كان السّفح من الخلف ينحدر بشدّة» وتنتهي القصّة، فهذه إيحاءات عدّة بالعبور إلى حياة أخرى ـ أو إلى ما بعد الحياة، وقد اختفى الفندق والممرّ وما قبلهما في المكان والزّمان، مرّة واحدة.

وفي «تقاسيم على ورقة البرديّ» (غير منشورة أيضاً) سوف يختفي الرّاوي نفسه وضميره المتكلّم نفسه، في أفلاك علويّة ـ أو سفليّة ـ شديدة الغموض، بين أنقاض مشاهد متلاحقة بيتيّة وريفيّة وحطام ساحة حرب،

وبين أصوات محاكاة «جويسيّة» (إن صحّت النسبة) «ترك. . ترررررك تك واك. . هي. . ها. . »، وهكذا، وتنتهي القصّة في سورة تحطم وانهيار واختفاء: «كانت بقايا البيت الكوخ ممزّقة مكوّمة يتصاعد منها الغبار. . كان مايزال». وفي «الحصان يجرّ العربة» يتحطّم أحد جانبي العربة الوحيدة الّتي يسير حصانها خلفها، وفي «أعواد السيسبان»[٢٧] نجد كذلك، تكنيك الفانتازيا وبعد الاختفاء الّذي يبلغ ذروته في «السرداب»[٢٨] حيث يختفي الرّاوي المتكلّم فعلياً، إذ يختفي بيته، ولا يعرفه جيرانه ولا البقّال ولا زملاؤه في العمل، ولا الصبية الّذين كان يمر بهم كلّ يوم، ولا أحد، إلّا كلب مريض يلتصق به فقط في محنة اختفائه ولا يتركه.

وفي «الرداء»[٢٩] يتغيّر نسيج الفانتازيّا وإن ظلّت عراه موشوجةً بتيمات الموت والسقوط والأنقاض والعذاب. ولكن هذه هي المرّة الأولى الّتي تتبينّ نغمة خلاص، إذ يخلع الرداء الباهت ـ كالكفن ـ الّذي يكبّله إلى ذلك العالم الفانتازي المعذّب والمحطّم، ويركض عارياً. وأخيراً تأتي «الأمواج»[٣٠] القصّة الوحيدة في هذا الفلك حيث الرّاوية يتّجه إلينا بالخطاب، بضمير الغائب المحكيّ عنه، وتكتمل أدوات القّص في هذه القصّة بالتحام الشرخ العميق الفاصل بين شقّين متنافرين: الواقع الخارجي والتهويمات الفانتازيّة؛ اختفاء الفتاة الّتي كانت، وحدها، تنفّذ طقوسَ متعةٍ حسيّة عارمة بالحياة، يتّخذ هنا صيغة غير محسومة، غير مقرّرة. فهل غاصت الفتاة في الترعة؟ أم اختفت، ببساطة؟. سنلاحظ من البداية أنّ تيمة واحدةً ظلّت تراود الكاتب ـ وكانت تتملّكه في أعماله الأولى ـ هي تيمة السقوط

عبده جبير:

(٢٧) المساء ١٩٦٩/٨/٢٠

(٢٨) المساء ١٩٦٩/٩/٥

(٢٩) المساء ١٩٦٩/٨/٨

(٣٠) المساء ١٩٦٩/٧/٢٧ وأعيد نشرها في الوعي العربي يناير ١٩٧٧

والانهيار والاختفاء. وعبده جبير يفسّر هذا، فهو كاتب مفصح عن نفسه بالتقرير أيضاً لا بالقصّ فقط: «في وسطٍ يكبّلك بقيم لا ترى فيها فائدة وليس لها معنى على الإطلاق.. أنت تشعر بوجودك في العالم فتنحو إلى حافّة الجنون والخيالات الغريبة»[٣١] السقوط والاختفاء ليس تقريراً إذن بل هو رفض وبشارة أيضاً، أيّ تجاوز يتضمّن النقيض، بالضرورة: «رؤيتي وأنا وحيد أتكشّف في الأركان المظلمة»[٣١].

سوف تأتي بعد ذلك مجموعة القصص القصيرة الخمس الّتي تضمّنتها، إلى جانب قصّة طويلة، مجموعة «فارس على حصان من خشب»[٣٢] (هذا هو الكاتب الوحيد الّذي استطاع أن يخترق حصار النشر بمجموعةٍ كاملة مطبوعة، وليست بالأوفست حسب المعتاد في تلك الفترة).

في «دحرجة الأحجار في الحديقة» يدور يوحنّا في غرفته وحديقة بيته وشوارع مدينته والهيلتون والمقهى: «عاد إلى شجرة الزيتون الجافّة في بيته، وقال يوحنّا: لم أستطع فعل شيء». (نهاية)

في «أن تنتظم ولا تنتظم» ينطلق قطار إلى الصعيد وفي الرحلة الطويلة يتحدّث الرّواي ـ موظّف يريد أن يغيّر مجرى حياته ـ مع ساعاتي يريد أن يبيع محل الساعات الّذي ورثه عن أبيه ـ مع سِرّ لا يعرفه سواه في العالم ـ وأن يشتري حمّاماً عموميّاً، وكأنّما يريد للزّمن المطّرد. السيال المتدفّق أن يتجمّد ويصلب، في مختلف أنواع الساعات ـ بل أن يخرج عن مساره العادي إلى مسار حلم لن يتحقّق أبداً.

في «قطط صناعيّة لعيد الميلاد» يخفق الرّاوي المتكلّم ـ لا اسم له دائماً ـ في أن يحمل هديّةً لأخته الطفلة كما يخفق في أن يحمل إلى نفسه هبة المرأة

---

(٣١) حوار مع عبده جبير أجراه كنعان فهد، جريدة الثّورة السّورية(؟)

(٣٢) دار الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ١٩٧٨

الّتي أوشكت أن تكون عيداً له هو نفسه، وعندما يعود محبطاً، من غير اهتمام، يقول لنا: «أشعلت سيجارة وفكّرت في وجه الفتاة، لكنّني لم أشعل شموعاً قطّ» (نهاية).

وفي «المسافر» أصداء من «الممرّ والفندق» لكن الرّاوي ينتهي بمجابهة عجوزٍ محطّمة هي صاحبة الفندق تحمل له إغراء لا يقاومه ولا يستسلم له. كلّ ما يأتيه، في النهاية، هو غواية هذا التشوّه والانهيار الّذي يبتذل له. ولكن «مادام الوقت يمضي والأيام آتية فكلّ شيء ولاشكّ سينتهي.. وحملت منشفتي.. تعرّيت تماماً وفتحت الدش وأصغيت لصوت الماء..» (نهاية).

أمّا في «خيول من الجلد لليوم السّابع» فتتسلّل إلى القصّة نغمة عاطفيّة مكتومة، وموقف عاطفي خافت الضّوء، عندما يحمل التلاميذ إلى مدرّسهم القديم هديّة عيد ميلاده - أيضاً - «ثلاثة وثلاثين حصاناً من الجلد هي عدد التلاميذ في الفصل». فينقل المدرّس الجدّ هذه الهديّة إلى حفيده. على أنّ القصّة تجري مجرى التكنيك الّذي ألفناه من الكاتب إلاّ أنّ حدّته قد خفتت، وترهّل البناء بالتفاصيل بقبولٍ لنوع خفيف جدّاً من الاستسلام.

في قصص هذه المجموعة سمات مشتركة وخصائص واحدة في الكتابة: اختيار الكلمات الباردة، المحايدة، الجمل المفاجئة المبترة، طرح تقريرٍ قصير في جملة والردّ عليه بتقرير مناقض أو منحرف عن مساره فليس بينهما صلة تداع متسلسل، تتابعُ المشاهد أو اللّقطات البصريّة وجمل الحوار مع وجود ثغرات فاغرة فاها، اقتطاعات حادّة لا عناية بتدويرها ووصلها، نثر التفاصيل الدقيقة، فيما يبدو كأنّه نوع من اللاّمبالاة بأشياء العالم وأحداثه، اقتحام مواقف حاسمة كأنّها توافه وعلاجها بلا اهتمام عن طريق التحييد والتقطيع والتبعيد؛ ويترتّب على هذه الكتابة، بطبيعة الحال، نفي العاطفيّة

نفياً تامّاً، بل ما يقترب من نفي الانفعال ـ كلّ انفعال ـ فالخيبات الّتي ترج القلب تُعالَج بردود فعلٍ تحيلها إلى وقائع عابرة ويمضي الانتباه عنها إلى الظواهر اليوميّة الصغيرة وإلى أفعال صغيرة لا معنى لها متكرّرة ولكنّها تُلتقَط فجأة ـ في هذا السيّاق ـ فتحمل قيمة الردّ: الرفض المتّخذ قناع اللاّمبالاة.

تكنيك القصّ هو بالضبط مراكمة الصغائر، الأفعال والالتفاتات الصغيرة لكي تتخلّق من هذه الصغائر نفسها قيمة ثقيلة وكبيرة. ليست سقوط العالم بل تجاوز هذا السّقوط.

ولن يستسلم الكاتب لهذا النّوع من السقوط العاطفيّ، ولو أنّه يتعرّض للإغراء، في قصص مثل «صورة جانبيّة لموديل»[٣٣] حيث تواجه الفتاة أهوال الوحدة في المدينة وفزعها بحلم عابر تمتزج فيه صورة النحّات الشيخ بنموذج الأب الميت وحضور حصانٍ عجوز، والحيلة السّرديّة في الحلم مقصودة ومرسومة ومتعمّدة ومن ثمّ فهي غير ضروريّة وغير مقنعة، لماذا نعلّل ونمنطق الحلم الّذي هو ـ في السياق القصصيّ ـ صحو آخر؟.

ويعود الكاتب ـ إلى عالمه الخاصّ وإلى يوحنّا في قصّته «من هنا إلى الممرّ»[٣٤]، ولكنّه الآن يعيش في غرفة وحيدة على سطح عمارة قديمة مرتفعة، ونعرف أنّه يشتغل برسم صور النّاس في المقاهي، وهو يدور في جولته اليوميّة العقيمة في الشوارع وتراوده أشباح أحلامه السّاقطة القديمة ومحبّته لليمون ـ ثمّ خرج من دائرته المغلقة «وأخذ يمشي وقد طوى الشوارع الموحشة خلفه.. في منطقة ليس بها أيّ مقهى وكلّ نوافذ بيوتها المتجاورة مغلقة تماماً.. واستدارت رقبته للوراء بهدوء ورعب» (نهاية). هل هي صيغة أخرى «لدحرجة الأحجار في الحديقة»؟ وعلى حين كان يوحنّا الأوّل قد نظر إلى شجرة الزيتون وابتسم، فها نحن نراه هنا وقد سدّت أمامه كلّ

---

(٣٣) الطّليعة القاهريّة، أغسطس ١٩٧٤

(٣٤) الثقافة الجديدة، القاهرة، العدد الأوّل ١٩٧٦

النوافذ، وأحيط به، وأطبق عليه الرعب، والهدوء. . الصيغة هنا بلغت اكتمالاً واتّساقاً لم يحدث في القصّة الأولى.

أمّا «الوداع تاج من العشب»[٣٥] فقد بدأ فيها تمتّع لغةٍ خاصّة للكاتب تنبثق فيها دفقات من الحساسيّة الشعريّة بعد أن صفيت وتطهرت وضبطت نغمتها، إلى جنب ما اكتسبه من قدرة على صياغة كتابة التبعيد والتحييد المألوفة عنده، ومن ثمّ جاءت إلى عمليّة السّرد حرارةً مليئة كانت مفتقدة وكانت تهبط إلى خضوع عاطفيّ في قصص سابقة، وهو ما نراه كذلك في توأمٍ لهذه القصّة هي «سوق السيّدة زينب»[٣٦].

أمّا القصص الثلاث الباقية الّتي قرأتها له وهي قصص أخيرة: «هل رأيت محطّة الإسكندريّة»[٣٧] و«الأبيض المتوسّط»[٣٨] و«القطار ذو الغلاف الأزرق»[٣٩] فهي عودة ناجحة إلى فلك قصص الغربة واللاّمبالاة والاحتجاج على الانهيار، بالإدراك والمواجهة.

إنّ جدّة مناطق الحساسيّة الّتي يرتادها عبده جبير، بكتابته المتميّزة، هي في تعميق هذه المناطق، واجتياب تخوم فيها لم يصل إليها كتّاب مثل بهاء طاهر وابراهيم أصلان، وليست حساسيّة النظرة الصاحية الباردة عندهم ممّا يمت بصلة إلى «الرّواية الجديدة» الفرنسيّة، نظرتهم تحمل غضباً مكتوماً لا نملك إلاّ أن نعرفه، ومحاولة التقريب بينهم وبين «الرّواية الجديدة» إنّما هي أخذ للأمور على عواهنها.

---

(٣٥) الهلال القاهريّة، مارس ١٩٧٧

(٣٦) الديمقراطي آذار ١٩٨١، الهلال القاهريّة اغسطس ١٩٨٢

(٣٧) المصباح البيروتيّة العدد ١٠ أكتوبر ١٩٨٠

(٣٨) السيرة البيروتيّة ١٩٨١ (؟)

(٣٩) الكرمل، بيروت، ١٩٨٢ (؟)

إنّ تخصيص مناطق الحساسيّة الفنيّة والتعمّق في مواقع محدّدة، ومحدودة منها، ومواصلة الإيغال فيها، هي القسمة الغالبة في إسهام جيل السبعينيّات.

* * *

ولا يصدق هذا التعميم ـ بما يترتّب على كلّ تعميم من مآخذ ـ بقدر ما يصدق، خاصّة، على محسن يونس.

وأوّل ما يفجأ، ويأتي بصدمةٍ منعشة، عند الكاتب، لغتُه وإذا كان اصطلاح «الكتابة» الّذي استخدمته هنا إنّما يقصد به مجموع الوحدات الّتي يقيم بها الكاتب عالمه النّصيّ، العلاقات بينها من ناحية، وبينها وبين مراجعها الاجتماعيّة والنفسيّة إلخ من ناحية أخرى، فالواضح أنّ اللّغة ـ بهذا الاصطلاح ـ مقوّم أساسيّ، ولكنّه مخامر شائع ومتغلغل في النّص بلا انفصال عن المقوّمات الأخرى.

ومحسن يونس يبدأ، من قصّصه الأولى المنشورة، بمغامرةٍ بهيجة في اللّغة، مغامرة لها وقع النجاح، هي تهجين، وتطويع خاصّ به وحده، بين الفصحى وعاميّة الرّيف الساحليّ بالتحديد، ونحن نعرف أنّه من عائلة صيّادين بدمياط، ولكنّنا نعرفه على الأخصّ من خلال هذه اللّغة الّتي ينحتها ويروضها ويسلسها، لتجعل من عالمه النّصي كياناً متفرّداً وحضوراً قويّاً.

في مجموعة «الأمثال»(٤٠) تُفَصّل قصّته «الأمثال في الكلام تضيء»(٤١)، حول محاور من ستّة أمثال يبدأ بها ستّة فصول مترابطة، وتأتي الأمثال بلغتها ـ

محسن يونس:

(٤٠) أقلام (غير دوريّة بالأوفست) دمياط، بدون تاريخ

(٤١) المساء ١٩/١٢/١٩٧٥ أعيد نشرها في «الأمثال»

العامّية «اللي ياكل حلوتها يتحمّل مرّتها»، «اللي يخسرك مالك يخسرك روحك» و«ماحدش يقول على عسله حامض» وهكذا. وسوف نجد في القصّة تعبيرات مفاجئة مثل: «ثوبها ممزّق لحمها يبان، أبزازها لكلّ عين جشعة»، «وقعت لم تحطّ منطق»، «الحركة الوحيدة هي العيون الّتي تنطّ بؤبؤاتها». ولكنّها ليست مجرّد ترصيعات وتوشيّات للزخرف أو البَهْر أو نقل الجوّ، ليست حيلاً شكلانيّة، بل هي صيغة للبناء الشكلي تفي بمهمّة وظيفيّة أساسيّة في العمليّة الفنيّة لمجموع كتاباته كلّها، في هذه القصّة استخدام لصيغ أوشكت، بذاتها، أن تصبح قوالب جامدة مثل صيغة أبي زيد الهلالي (وخاصّة في شعر الخمسينيّات ربما بعدها) وأيّوب، وشاعر الربابة، ولكن إعادة ترتيب هذه الصيغ في سياق خاصّ هو الّذي يبثّ فيها حياة نصيّة لها حرارتها غير المألوفة، واستقطار الدلالة من هذه الصيغ له منطقه الخاصّ في العمل وليس ترداداً أو إرجاعاً للدلالة القاليبّة الشائعة المسلّم بها، ومفاجأة الصياغة هنا لها دورها في داخل كثافةٍ للمادّة الخام تنفي، بثقلها، كلّ تجريد الصيغ وتعميمها. وفي «البحث» تتشكّل هذه المادّة الخام الثقيلة تحت ضوء قادم من عالم الطفولة الأثير عند معظم كتّاب هذا الجيل. ولكنّه، على الأصح، اختزال للهموم الّتي ينوء بها وعي الكاتب بعد أن تجاوز هذا العالم وإن لم يكن قد خرج منه بالفعل، بحيث تصاغ في سياقٍ له مفردات طفوليّة تحمل عبء هذه الهموم. ليست الصياغة هنا صياغة تذكّر أو استرجاع بسيط ـ هل أقول وساذج أيضاً؟ ـ بل عمليّة كتابة، عمليّة استشراف معكوس، تدفّق مياه القنوات بين وعي ناضج وتكشّف طفلي، جيئة وذهاباً عبر المنطقتين دون حائل زمني مفروض ومسبق. فليس ما يميّز العالم الطفلي عند محسن يونس شاعريّة ما، ولا نوستالجيا حنينٍ ما، أو حتّى استرجاع للملكوتٍ مفقود بل ما يميّزه مثوله الآن مرتبطاً بوعيه الآن، ودلالة هذا الارتباط أو الاندماج أو التشرّب المتبادل. والجنيّة في هذا العالم ليست صيغة مقتطعة من حكايات الجدّة بل حضور

مثقل بأشواق وطموحات وأحزان الرّجل لا الطفل، دون أن تفقد طفوليّتها مع ذلك بل تثري بهذه الطفوليّة.

وتضاريس هذا الموقع من الحساسيّة الفنيّة الجديدة عند محسن يونس ليست جغرافيّة أو طبوغرافيّة، أيّ ليست «واقعيّة» بالمعنى القديم المهجور، لا أريد أن أقول، ببساطة، إنّ شاطئ البحيرة، ومركب الصيد، وتعريشة الفرن، والمندرة، والحوش، هي مجرّد قيم استعاريّة؛ أريد أن أقول إنّ تركيبتها في النّص تعطيها دلالةً أعمق وأكثر تغلغلاً من المقابلة الاستعاريّة، فهي تقوم مقام المفردات اللّفظيّة، بغنى أكبر، لكي تشيع معاني غير مفصح عنها بما تفصح عنه مفردات القاموس من تحديد ضروريّ، ولكنّها تؤدي رسالةَ معرفةٍ أشمل وأبعد غوراً في الوقت نفسه، لا ينقلها إلاّ عالمٌ فنّي، وسوف يكون في اختزالها إلى تقريرات نقديّة إفقار ضروريّ، فإذا كان لا مفرّ من التقرير النقديّ لهذه المعاني فهي، أساساً، توق إلى رأب الصدوع بين مِزَق العالم في هذه الرؤية، مزق الطفولة والنضج، مجالدة الرزق وأهوال اللّيل، حلم العدالة وظاهر القهر، الحنان والشرّ، وهكذا.

في «حلم أم علم»[٤٢] تعود الحاجة رمزيّة إلى بيتها في اللّيل، وفي الطريق تجد طفلاً صغيراً يبكي تحمله، كما تجري الحدّوتة المأثورة، فيستحيل في يديها إلى ذلك العفريت الثقيل الشرّير، وعندما يدهمها المرض ترفضه وتقاوم شماتة الصّغار وتثبت أمام المحنة، وفي البرّ والبحر»[٤٣] خلق جديد للعالم الّذي يواجه ويتقاطع مع عالم الحاجة رمزيّة، الصيد في البحيرة والحياة على البرّ، همّ الزوجة المتروكة على البرّ، وهمّ بيع رزق البحر، وتشابك العلاقات الكثيفة والمعقّدة في غنى فريد، ويخامر هذه العلاقات - وفي كلّ هذا العالم النّصيّ - وعي حسّي حادّ شديد اليقظة. والحسيّة - بكلّ

(٤٢) مجموعة «الأمثال»

(٤٣) مجموعة «الأمثال»

مفرداتها ـ تستشري حقاً عند الكاتب، أليست مستشرية، دائماً، في مواجهة الأهوال، وعند كلّ الحواف بين مزق العالم؟ ألا تحتدم، دائماً، في مواقع الحسم النهائيّة؟ هذا من أسرار وعي الكاتب. تدور في هذا الفلك إذن قصص مثل «الحزن»[٤٤] «والدهس مستمرّ»[٤٥] «والكبائر»[٤٦] «وحكايتان عن مقابلة عرابي مع الخضر»[٤٧] و«الولاية»[٤٨] فلك التناقل بين طفولة الوعي، ووعي الطفولة. أمّا الفلك الثاني فهو محنة الانفصال المكرّس بين الطفولة والشّباب، وبالتوازي، بين القرية والمدينة، بين «البدائيّة» الخصبة (إذ شئت) أي بين ثقافة القرية الساحليّة وعمق حضارتها الخاصّة، واقتحام المدينة بقيمها الجديدة الغربيّة (والمدانة ضمناً)، وليست المحنة هنا محنة تقييم بقدر ما هي مأزق في الكتابة نفسها أيضاً، إذ يتخلخل النسيج المتهاسك الّذي فرضته ـ عن طواعية ـ تيمة الفلك الأوّل من القصص وتنتكس اللّغة الخاصّة هنا إلى حدّ ما، فتعود إلى الصياغات العادية المألوفة، ويظهر ويزداد الشرخ عميقاً في البناء نفسه فيحدث ثَمّ تواز بدلاً من التآزر الأخر، وتضاد بدلاً من التضافر القديم. من قصص هذا الفلك «الدّاخل والخارج»[٤٩] و«أهل القرية يرحلون»[٥٠] و«الإنجليزي»[٥١] و«المدينة رجل ثمل»[٥٢].

---

(٤٤) المساء ١٢/٢/١٩٧٦، أعيد نشرها في الكرّاسة الثقافيّة يونيو ١٩٧٩

(٤٥) المساء ١٠/٩/١٩٧٦

(٤٦) المساء ١٠/٩/١٩٧٦

(٤٧) الكرّاسة الثقافيّة مارس ١٩٨٠، أعيد نشرها في مجموعة «الأمثال»

(٤٨) الثقافة الوطنيّة، العدد الأوّل، يناير ١٩٨٠

(٤٩) المساء ١٩/١٢/١٩٧٥ أعيد نشرها في مجموعة «الأمثال»

(٥٠) المساء ٣/١٢/١٩٧٦

(٥١) كتابات (غير دوريّة بالأوفست) العدد الثالث، أغسطس ١٩٧٩

(٥٢) النديم (غير دوريّة بالأوفست) العدد الثّاني، ١٩٨٢

من أبرز القصص الّتي تدور في المسار الأوّل قصّة «الحزن» حيث ترفض الأرملة الشّابة الّتي مات زوجها في البحيرة أن تقتل جسدها حزناً عليه. طقوس مأتمها الخاصّ حسيّة خالصة ومتفرّدة وحزنها جسديّ وعضويّ حتّى النخاع فهو رفض الأحشاء نفسها للفقدان، وهو حسّ كاوٍ به لا يمكن أن يُدجّن في غلاف تقليديّ من العادة والشعيرة لكي يمكن السيطرة عليه واحتواؤه، الحزن هنا حسيّ لاخضوع له. وفي «الدهس مستمرّ» يعاد تمثيل الفعل الجنسيّ، في شكّل إيمائيّ، وعلى مرأى القرية كلّها، والطفل هنا هو الّذي يعيد تشخيص حادثة، انطلق حماره القويّ العاتي الحيويّة فضرب الجدّة آمونة، وهو يركب ناعسة ـ الّتي تمثّل دور الحمار ـ لكي يرى أهل القرية كيف جرت الحادثة، وناعسة «تنزل دموعها والولد يركب يطير.. ويرفع العصا يضرب ويتحرّك من أمام ومن خلف.. ظلّ راكباً وناعسة تدور». التمثيل الجنسيّ العلني هنا لا ينفصل عن لمسةٍ من الفكاهة السّوداء الّتي سوف نراها في «الولاية». وإذا كان الجنس في القرية ـ في هذا العالم القصصي أساساً ـ ليس مقولة بيورتانيّة تطهريّة محافظة زائفة، بل قيمة أساسيّة صريحة وغنيّة فهو أيضاً ليس نمطاً شبقيّاً مصقولاً وليس مثالاً محقوناً بشحنة من التهويمات شبه الصوفيّة كما يحدث في كثير من الرؤى القصصيّة الغائمة، ويصحّحه دائماً هذا التنبّه لما في الفعل الجنسيّ ـ على مستوى معيّن ـ من عناصر تستدعي متعة الفكاهة والسخرية أيضاً. وتنويعات الكاتب على هذه التيمة متغيّرة ومضيئة في «حكايتان» حيث يترادف ـ والمقصود هو الترادف لا الالتحام ولا الاندماج ـ إحباط جنسيّ مع إحباط عامّ. وإذا كانت صيغ «الخضر» و«عرابيّ» و«أبو زيد» تأتي هنا، مرّة أخرى في العقد الّذي ينسجه الكاتب، إلاّ أنّ ثمّ فجوات مازالت متروكة في هذا النسيج لم تملأ، فالقصّة تخلف إحساساً بوثبةٍ في الظلام قصرت عن طموحها الدّاخلي نفسه، لأنّ هذه الصيغ نفسها لم تستثمر حتّى غايتها.

في لغة الكاتب، ومن قصصه الأولى حتّى آخر ما كتب، تدور الجملة في

مجرى خاصّ. الجملة اسميّة أساساً ومسبوقة بواو العطف غالباً: «وهي حزنت» «والرّجل استغرب». «والنّاس يتكلّمون بصوت عال» «والرّجال شالوا رَجُلها أحمد». «وأم رَجُلها لطمت خدودها» وهكذا من غير حصر. الضوء يسقط، مرّة واحدة، على الأشياء والأشخاص والمشاهد، ويتوقّف لحظة واحدة، ثمّ يتحرّك من خلال الفعل، ثمّ يتوقّف مرّة أخرى، في تركيبة الجملة، ويعود فجأة للتحرّك؛ إلاّ أنّ هذا التركيب ـ على عكس المتوقّع ـ لا يُنشئ توتّراً وتقطّعاً بقدر ما يُجري في شرايين الجملة سلاسةً ما، وتدفّقاً فيه كثافة مفتولة العضل. أيمكن أن نجد تبريراً دلاليّاً لهذا التركيب في أنّ وعي الطفولة، أساساً، هو وعي بالتكشّف للأشياء والأشخاص، بالتعرف، أوّلاً، عليها، ثمّ يأتي الاقتحام أو التحوّط؟ أمّا العودة بالوعي الناضج إلى الطفولة فهو الفعل اللاّحق دائماً وليس البدء بالفعل؟ المبادرة بالفعل ـ في الأوّل، مسبقاً ـ هي، أساساً ـ إن سلباً وإن إيجاباً ـ عمل من أعمال وعيٍ قد تمرّس بمجالدة الحياة وانقطعت الأسباب بينه وبين ضوء الطفولة الّذي سقط أوّلاً على مسمّيات لا على أفعال.

ومن مقدرات الكاتب البارزة مقدرته على أن يجعل الحوار موحياً جدّاً. وحقيقيّاً جدّاً، صادق النغمة مشغولاً في السياق السّرديّ بمكر وحذق يكاد يكون كاملاً، كما في قصّة «الكبائر» على سبيل المثال.

وممّا لا يخطئه الحسّ النقديّ في هذا القصص أنّ المفردات البنائيّة ـ إذا سلمنا بهذا المصطلح ـ تحمل بذاتها دلالات واضحة، فإذا صدق ذلك على ما أشرنا إليه من قبل: الجنيّة، وتعريشة الفرن، والمندرة (فهي ليست مجرّد إشارة إلى شخوص أو مواقع) فإنّ للحمار ـ في هذه القرية الّتي تقع على حافة البحيرة ـ في هذه الرؤية الّتي تقع على حافّة المجهول ـ قيمة دلاليّة شديدة الوضوح، هذا الحيوان هنا له فحولة عارمة، وإيحاءاته الجنسيّة صريحة، ولكنّه، على الأخصّ في قصّة «الولاية» يكتسب، إلى جانب ذلك وبلا انفصال عنه تجاوزاً للجنس، وأساساً تجاوزاً للإنسانيّ إلى منطقة فيها إيحاء

إلى ما هو أكثر ـ أو أقلّ ـ من الإنساني إلى طاقة غير عقلانيّة، شحنة من الغيبيّة والسخرية القاتمة الأغوار.

***

كاتب آخر استطاع أن يجيد ارتياد منطقة خاصّة به جدّاً، من ساحة هذه الحساسيّة الفنيّة الجديدة الّتي كانت موضوع سياحتنا، هو محمّد المخزنجي الّذي أعرف له مرحلتين متمايزتين، في المرحلة الأولى منهما نجد الحكاية الكفء الجيّدة، حسنة النيّة جدّاً، شائقة، مليئة بتفاصيل مدروسة. ولغتها، ولغتها، وطريقة لفّها وتدويرها، لها تراث عريق في القصّة المصريّة، بدءاً من محمود تيمور حتّى ـ وبالأخصّ ـ يوسف إدريس.

فهذه القصص، على هذه الميّزات، تندرج على الفور في الجسم الكبير الغاص بعشرات ـ بمئات القصص الطيّبة الّتي نعرفها لقصّاصينا القدامى والمحدثين ـ زمناً لا منهجاً ـ وهي تشف عن تعاطف أصيل وحميم مع شخوص القصّة، وهي تلتقط لحظات مؤثّرة من حياتهم، وتحلّلها بمقدرة، وتدعوك للتأمّل لحظة قد تطول أو تقصر، وترضيك وتشبعك؛ ما تثيره من قلق، عندك، هو شعور قابل للاحتواء في النهاية والتأقلم والذوبان مع صدمات الحياة الصغيرة. فهل في هذا كلّه من خطأ؟

الخطأ عندي، بالضبط، في هذا كلّه. هذه الأعمال الجيّدة تقف على الحدود بين الفنّ وهذا الّذي أوشك أن أسمّيه «صناعة القصّة». وهي حدود قد عبرها محمّد المخزنجي بجرأة واثقة بما كان يحمل من عتاد قصصيّ كامن في قصصه الأولى، وأتيح له في المرحلة الثانية أن يثبت ذاته وأن يزدهر، بتفتّح قاس وصلب، في أرض قفر موحشة ونائية ـ أو مبعدة إبعاداً ـ بحيث يتملّكها، وتتملّكنا في الوقت نفسه، بخير ما في التملّك من معان.

والخطأ، أساساً، هو أنّ المرحلة الأولى عند الكاتب، مرتهنة تماماً في

تكنيك وأسلوب وحتّى كلمات ودورات جُمَل وطريقة تناول كاتب آخر - يوسف إدريس بالتّحديد - ينتمي إلى جيل آخر وإلى حساسيّة أخرى، أيّاً كانت مشروعيّتها، فهي ليست، على أيّ حال، له.

في هذه المرحلة الّتي يُخيَّل إليّ أنّها كانت حقّاً غياباً للكاتب عن ذاته، أعرف قصصاً مثل «أمام بوّابات القمح»[٥٣] حيث يتجمّع الأولاد، في موسم حصاد القمح، كلٌّ يحمل قلّة ماء ممتلئة وطبقاً فارغاً وكيساً فارغاً من قماش، ليحصل كلّ منهم على ما استطاع من قمح، من عُمّال الحصاد، مقابل شربة ماء، ويتآمرون على «زمزم»، أجمل البنات وأحذقهنّ وأطيبهنّ، لأنّها دائماً الفائزة، حتّى إنّهم جميعاً لم يحصلوا في ذات يوم على حبّة قمح واحدة وهم قد استقرّوا إذن على أن يقتلوها ليخلص لهم حصاد بقايا القمح وبعد مغامرة عِناقٍ قاتل يمتزج فيه الجنس الطفلي بالحقد الطفلي بالبراءة الطفليّة، يدركون أنّها شيء آخر «عظيم وهائل»، وينقلبون على أنفسهم، ويدينون لها. وفي «الحلم القديم»[٥٤] يلتقي الجندي الشّاب في وسط جهنم زحمة القاهرة، بحلمه القديم في المنصورة، المرأة الّتي كانت موضع شبقه الطفلي، وقد شاخت وجفّت وذبلت، تسعى إلى صرف معاش شهيد هو ابنها الّذي قتل في حرب من حروبنا، وبعد أن يشرد مع خياله وذكرياته ويشطّ بعيداً بتعليقاته وتأمّلاته - وهو يقف معها في قلب الحرّ والقطيع - يتركها تمضي: «هل يمكن أن يكون كلّ ذلك بفعل الزّمن وحده، بهذه السرعة؟» وفي «البلاد البعيدة»[٥٥] يهرب الطفل ليسافر إلى بلاد بعيدة هي موقع محل أحلامه البعيدة، ويمرّ بتجربة الهرب في قطار مع بنت صغيرة، ويختبئان معاً في شوال فارغ، عاريين، ويضبطهما عسكري ويمرّان بمحنة الإذلال عندما تكتشف جريمتهما: «وعندما ساقوني مربوطاً، لأرجع،

محمّد المخزنجي:

(٥٣، ٥٤، ٥٥) نسخة خطيّة عند الكاتب

كنت طليقاً، أبدّل حلماً بحلم» وفي «صورة تذكاريّة من رحلة في هامش الدنيا» يهرب الطفل مرّة أخرى إلى ضاحية بلدته، لأنّه، لا هو ولا أبوه، يملك أحدهما القروش القليلة الّتي تتيح له الاشتراك في رحلة مدرسيّة ويطوف حول أكوام القمامة وحظيرة الخنازير، في ظاهر البلدة، وعندما يجري عائداً تصاحبه في السّماء يمامة مضروبة تهوي ولكنّه أبداً لا يصل إليها، يمسح دم اليمامة «الّذي جفّ وأغمق على يدي، وهي، أراها هناك، ها هي هناك، نقطة رفيعة رفيعة ومجروحة، لكنّها تجاهد في الأفق». (والاستعارة هنا شديدة القرب ولا تحتاج إلى تعليق). وأخيراً، هناك من هذه المرحلة، أو من هذا الفلك، فلست أعرف التّرتيب الزّمني لكتابة هذه القصص، قصّة «حيث النّاس والبيوت»[٥٦] وفيها تجربة كتابيّة إذ يحاول الطفل أن يعبّر عن تجربة مريرة هي مرض أمّه وموتها بعبارة واحدة، هي «هكذا» تتكرّر على وتيرة متّصلة في طول القصّة وعرضها. وقصّة «الحرب»[٥٧] هي أيضاً مغامرة طفليّة لولدين يغزوان مقابر القبط في القرية ليحصلا على الذهب في التّرب ويعودان بمجرّد بشاعة موتِ عاملٍ قبطيّ فقير مكفن في ثياب عمله ويضرب الرّاوي الطفل زميله المحرِّض بحجر، ويتمنّى أن يتعلّق برقبة أبيه ـ وطنه: «ألصق خدّي بذقنه الخشنة ولا أتركه أبداً».

غِنى اللّغة اللّفظيّة، وجدة التيمات، وحرارة الأشواق، وحسن المسعى، وذكاء التعليق، ورهافة الحسّ، كلّها مازالت مرتهَنة في صياغة ليس الكاتب صاحبها، وفي كلّ قصّة تأتي الاستعارة شديدة النتوء تقسرنا على تفسير واحد محدّد مفروض وتحرمنا من سرّ العمل الفنّي وتخطف من أيدينا هبته الّتي لا تعوّض.

---

(٥٦) مصريّة (بالأوفست غير دوريّة) العدد الثاني

(٥٧) مصريّة (بالأوفست غير دوريّة) العدد الرّابع

في مجموعة «بشر الأقفاص»[٥٨] الّتي لم يُنشر منها، بحسب اجتهادي، إلاّ قصّة واحدة هي «يوم للمزّيكا» تسقط المرحلة الأولى تماماً. كأنّها لم توجد قطّ، إلاّ من الكفاءة الحِرفيّة الّتي لاشكّ فيها والّتي توارت هنا إلى مكانها الصحيح في خلفيّة هذه القصص القصيرة جدّاً، والمحكمة الجمال، على قسوتها، بل بسبب قسوتها.

هذه القصص تدور في قبضة القهر المطبق، في أسوار أو «أقفاص» الجريمة الجماعيّة والجريمة العضويّة والجريمة الكونيّة، على أنّ القسمة الأساسيّة هنا هي انصهار التيمة الصلبة بالبناء الصلب والعثور على قاموس خاصّ وصارم للكاتب، توارت جيل الاستعارة البارزة لكي تذوب القيم الدلاليّة كلّها في وحدة كاملة مع النّص نفسه.

في عنابر مرضى الجذام والسلّ، في زنازين الحبس الانفرادي، وبين جدران وسلالم وأروقة وسكك وأفنية السّجون، وأنقاض الغارات الجويّة في المطار، وفي حجرةٍ من فندق وحيد خانق في مدينة منسيّة قاتلة، في شوارع الوحشة الخالية باللّيل البارد، في محابس ومغالق ومفازع تُدار بالنّاس والأشياء أقدار لا مجال فيها، أصلاً، للرحمة أو اللّين، نحو نهاية محتومة وكأنّها ضروريّة. وليس من كلمة واحدة هنا تشي بضعف أو عاطفيّة، ومع ذلك فالرحمة العميقة الصاحية هي الإلهام الأوّل في هذا العالم الّذي مهما قام في عُريه الفظّ الخشن ماثلاً وضاغطاً وقابضاً، فإنّ نسمات القلب الإنسانيّ - الّذي لم يعد فيه بكاء - هي الّتي تهبّ بين جنبات الأقفاص والأسوار، فكأنّها تتفتّح في الحقيقة وإن ظلّت مسدودة. سوف نجد رقصة المجذومات تشتعل حول الطبيب، في حصار إيقاع الأجساد الشائهة المتساقطة بالجذام، التي مازالت تتعلّق بالحياة، والفزع والبهجة لها موسيقى

---

(٥٨) «بشر الأقفاص» مجموعة أقاصيص، نسخة عند الكاتب

(٥٩) الثقافة الوطنيّة (غير دوريّة) العدد الأوّل يناير ١٩٨٠

واحدة مروعة ترويع لبّ الحياة نفسها، في قصّة «في حضرة الجذام». وفي «عنبر البنات» يتّخذ تطريز البنت المسلولة أوّل حرفٍ من حروف اسمها على ذيل جلبابها بخيط ورديّ رفيع صورة التأكيد ـ الخافت جدّاً، والّذي لن ينطفئ أبداً ـ لهذا التوق نحو البقاء دون شبهةٍ من خطابيّة، من غير صراحة التقدير وضغطه وفي ضوء رقيق، وفي تنويع آخر على النغمة، نفسها، نجد زوجة المريض الّذي مات بالسلّ لا تكفّ عن العويل والصراخ إلاّ عندما ما تستشعر تهديداً ـ حقيقيّاً أو موهوماً ـ لجنينها الّذي تركه الزوج وراح، لم تنقطع دموعها: «ولكن يديها كانتا تحملان البطن المنتفخ بالحياة الجديدة برفق». وفي «بضع زهرات جارونيا حمراء» يقيم الكاتب صلةً خفيّة بين المريض الّذي يموت بالسلّ، وهو يلصق بوجهه زهراتِ جارونيا حمراءَ لكي يستجدي من حمرتها حرارة الحياة وبين هذا الطبيب الّذي يفعل الشيء نفسه، التساوق والتكافل المتضمّن بينهما معاً ـ أمام الموت ـ وبين الزهرات الحمراء نفسها، ينتقل إلينا ـ كما في سائر الأقاصيص ـ عبر الرّواية المحكيّة بأكبر قدر من الاقتصاد، والزهادة، والنبو عن كلّ حشو من التعليقات والتأمّلات والتفاصيل وآيات الترحّم والتعجب. اختيار الشكّل نفسه ـ الأقصوصة القصيرة جدّاً ـ إلهام تشكيليّ صحيح وفاعل.

وفي «مكان آخر» يواجه السّجين في زنزانة الحبس الانفرادي حَيّةً من نوع الطريشة المصمي، وحدهما، فيواجه الإذلال والمهانة القصوى. وإذا كان في هذه القصّة وحدها ـ ربّما بين فرائد هذا العقد ـ شبهة من المخزنجي الإدريسيّ القديم بولعه بالتقرير والتحديد والتعليق، فلعلّ الّذي ينقذها مرّة أخرى هو رحمة الشكّل القصير الّذي لا يتيح له الإغراق في سَرف التطريز على العاطفيّة.

«بشر الأقفاص» سلسلة من أقاصيص السّجن الّتي تختلط فيها القسوة بالبشاعة والفكاهة المريرة. لكن الخطر الّذي يواجه الكاتب، من تراث

مرحلته الأولى ـ ويكاد ينجو منـه ـ هو دائـماً خطر التعليق الأخير الّذي يـريد أن يفرضه الكاتب نفسه لا الـرّاوي بالضرورة ـ نغمـة الإيجابيّـة المستبشرة، «وتأكيد الحياة»، إدخال الاستعارة الأخيرة بـالشجرة الّتي تهـزّها الـريح، أو العصفـور النـزق الّـذي يـزقـزق. ولعـلّ في هـذه النغمـة الإيـديـولـوجيّـة ـ بـالضرورة وفي النهايـة ـ مشروعيّة مـا، ولعـلّ علينـا أن نقبلهـا في نسيـج الصياغة المقصود، ولعلّها تُغني هذا النسيج وتكثّفه، ولعلّ هذا هو التشرّخ الدقيق الّذي بدونه لا يتمّ الاكتمال، تخفت هذه النغمـة وتوشـك أن تختفي تماماً في أقصوصتيْ «يوم للمزّيكا» و«حكاية فظّة» وتعود بقـوةٍ مغالى فيهـا في أقصوصة «من بين الرّجال» ولكنّها في النهاية نغمة غير مرفوضة، وهي تتسق مع تشكيل ينتمي أساساً إلى التحديث لا إلى التقليد.

في «مدينة الاختناق» خبرة فـريدة مصـوغة بحسّ رقيق وتـوازن مرهف، عـرامـة جنسيّـة في قبضـة قهـر لا يكـاد يـطاق، ويقـين جسـديّ في خضمّ احتمالات التهديد ومخاطر الاختيار. النغمة الشعريّة تكاد تصـل إلى انضباط وتحكّم نادر تكاد لولا هَنة من بقايا القاموس القديم في جملة واحدة: «يداي تتشبّثان بمحارتين هائلتي النعومة». إنّ ارتباط النعومة بالهول يمكن أن يحمل طاقة خلاّقة في الصيـاغة لـولا تضايف القـالبيّة المكـرورة في كلمة «هـائلة» الشائعة في الأسواق؛ مثل هذه الهنات تأتي في أقصوصة لها نفـاذها الخـاصّ «شجرة الفل» وتنتفي تماماً من أقصوصة غريبة ونفّاذة «ذبابة زرقاء». وهـذه أقصوصة تحتـاج إلى معدة قـويّة نحتـاجها دائـماً ونحن ننظر إلى وجـه الحياة البشع الجمال، وهي أمثولة صرّاح لا محاولة فيها لإيجاد المقابلة الاستعاريّـة، غرابتها ونجاحها يتأتّيان بالضبط من نفي أحد طرفي الاستعارة نفياً تامّاً.

* * *

نحن عند محمود عـوض عبد العـال، نتعامـل مباشرة مـع نماذج سيرياليّة، وتقليديّة في سيرياليّتها.

والجملة الأولى في القصّة الأولى «في القطار» من مجموعته الأولى، «الّذي مرّ على مدينة»[٦٠] يمكن أن تؤخذ باعتبارها تقريراً نقديّاً لكتابته: «أطلق كلّ الحركة ليكون». عنصر الحكي هنا هو أقلّ العناصر حظّاً من الاهتمام أو الأهميّة، ليس من الضروريّ أن يعرف القارئ ماذا يدور، فالنّص هو «كيف يدور»، وفي سياقٍ تنتفي فيه ـ تقريباً ـ المواضعات الجارية في القَصص التقليديّ أو المحدث على السّواء. لا تسلسل الأحداث ـ طبعاً ـ ولا حتّى الإبانة عنها، لا فحوى الحوار ولا ارتباطاته بالحدث ولا بعضه ببعض، لا تعليقات الرّاوية ـ إن وُجد ـ ولا الكاتب، ولا خطابه لك، أو لنفسه يمكن أن تخرج منها ـ مباشرة ـ «بالمعنى» القريب المصقول والمقدّم لك لكي ترتّب عليه الحكاية. وهذا كلّه لا يعني، بالضرورة، أنّه ليس هناك «معنى».

الكتابة ـ هنا إرادة للتحطيم المباشر والمتعمّد للعلاقات، وسعي لإقامة علاقات أخرى، على مستويات أخرى، غير مألوفة. تتابُع الصدمات، وإثارة العجب هما من تكنيك السيرياليّة المعروف، في مغامرتها القديمة لاقتحام المجهول اللاعقلي؛ ومن ثمّ فإنّها تغامر، أيضاً، بإمكان المشاركة في هذا الاقتحام. إنّ أدوات التواصل الفنّي هنا، من كلمات ونثر لشتات أفكار ونظرات وأضغاث لغة، إلخ، قد تكون من الالتصاق بالكاتب نفسه، والاقتصار عليه، بحيث تَصلُب في يديه، ولا تتدفّق فيها، ومنها، مياهُ الانتقال، قد تصبح نويّات مشعّة وقد تصبح حصوات جامدة، والجسر الّذي مهما رقّ وتأرجح، بين الطرفين، قد يسقط في الفراغ، قد لا يقام قطّ، أو يصل بين مناطق الوعي ونقيضه المكمّل له، الصحو والتهويمات المقوّمة له، الذّات المسفوحة والموضوع الصخريّ الّذي لا يوجد إلاّ بها. وهكذا.

محمود عوض عبد العال:

(٦٠) دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤

واللّغة عند محمود عوض عبد العال شاعريّة من نوع خـاصّ، في قصّته الأولى «في القطار» تيمة خفيّة جدّاً، تأتي عليها ألـوان من الشطط والخروج دائبة، يمكن أن تكون هي تيمة الحركة بين الشخـوص الغائمـة الّتي يقصد بهـا أن تكون «رمـوزاً» غائمـة: «اقترب من أرملتـه ليغني في أذنها أقـواسـه المكسورة، وحرابه الداخلة في قلبه..»، «عبثاً جادت عليك بكميّة من الملح لتستردّ شاربك المعلّق على مشجب عري ليلتك». هناك حادثة موت، وجمع من الصبيـة يرثـون أباهم في بهجـة وابتذال معـاً، وعبور من خـلال حقول وأعمدة وسقوط في «حقل نسيان».

وإذا كانت المنطقـة الّتي يتوقّف عنـدها بعض أتـراب محمود عـوض عبد العال هي تقاطعات طرق، أو تقاطعات وعي، فإنّها عنده تقاطعات النفس في داخلها، ومع اللّغـة. ففي «تكوينـات» يبدأ النّص بـاقتراب من السّرد، تقـطعه دروب ومسـارب داخليّة وتـدخّلات من نتف حـواريّة وعـلى مفارق طرق من شظايـا سّرديّة جـديدة وينتهي النّص بنـوع من التمـسرح ـ إدخال الصيـغ المسرحيّة ـ في تبـادل مشعّث بين «شخصيّـات» تتّخـذ من الحـروف تسميـات. ما من وسيلةٍ هنـا للتلقي إلاّ فعـل التلقي نفسـه، يحـدث أو لا يحدث، فليس في النّص أيّ نوع من الضمان.

وهـو تكنيك متكـرّر، تبدأ نصـوص محمود عـوض عبد العـال بـالتمـرّس به، بداية سرديّة تكاد تقترب ـ مخادِعة ومراوغة ـ من مجرى الحكي ـ والمسلّم بـه أنّه مجـرى تحديثيّ ـ ثمّ ينشعب النصّ في تفـريعات سرديّـة أوتومـاتيّـة، ويطفو الشعر المقصوص الجناحين ويغوص، وتظهر «المسرحة» وهنا يـستحيل النصّ إلى منصّـة مسرحيّة، لكي تـأتي نغمة سقـوط: «في الشـوارع اللّيليّـة الكئيبـة يتفجّر الـذلّ من قدميـه.. جريـة في نهار يـوم ملتهب تلوّنت فيـه العيون كجلد الليمون.. سقطت المآذن.. وينتهي النصّ: لا لشيءٍ أحفـر مقبرتي..» (هذه الاقتباسات من النصّ ليست متابعة بل مقتطعة).

الذنْب والجريمة والموت ـ كما في معظم النصوص السيرياليّة، وكما في الحلم ينبوعها السّرّ الّذي لا غوْر فيه ـ مائلة، ومستحوذة. ولكن الحسّ الاجتماعيّ غير غائب أيضاً، وهو يحتلّ مقدّمة السّاحة في «إعلانات مبوّبة» حيث يُستخدم تكنيك تحديثيّ معروف ـ ليس سيرياليّاً هنا بالضرورة ـ هو تكنيك القصّ واللّصق، ولكن الدخول إلى المسرح أصبح صيغة ثابتة من صيغ الكاتب، وفي هذا الدخول إلى المسرح خروج مألوف، عنده الآن، من النصّ، ولعلّه يصحّح شعريّة التقطيع اللغويّ، باستخدام «خارجيّة» الحوار المقطوع مرّة بعد مرّة، وبذلك يكرّس، ويعمّق، الشقّ بين تقاطعات النصّ، يؤكّد، بالكتابة الثنائيّة الأساسيّة في وعي الكاتب، ازدواجيّة الدّاخل والخارج، لا بالانصهار ـ كما تطمح السيرياليّة إلى أن تفعل ـ بل بالتواجه، والتقابل المتضاد. وهنا تعديل أساسيّ على المنهج السيرياليّ، وتهجين له بالمناهج التحديثيّة الرائجة الأخرى.

هذه القالبيّة في التركيب ـ الثنائيّة بين الدّاخل والخارج، بين تقطّع السّرد الشاعريّ وتقطّع الحوار المسرحيّ ـ أصبحت من خصائص الكتابة عند الكاتب. سنجدها في كلّ نصوصه الطويلة في هذه المجموعة، كما نجدها في نصوص لاحقة نشرت بعد ذلك، من قبيل «تكوين»[٦١] و«ارتفاع من الفخار» ومّما له اهمّيّة، فيما أظنّ، أنّ الدّاخل، عند الكاتب، ليس غوصاً في منطقة الحلم وما تحت الوعي، خالصة عضويّة، مستسرّة، بل ثنائيّة أخرى ـ إن صحّت الرؤية ـ حيث تتّخذ الأشياء الخارجيّة المُتوقعة في الظاهر إيحاءات، بل تقوم بأفعال، كأنّها هي حركات النفس، وحيث تتصلّب خطرات الفكر وخطفات الحسّ، وتتقولب، وتتّخذ غلافاً حجريّاً جامداً، وبالمقابل فهذه عنده ثنائيّة متعدّدة الطبقات، ودوّارة: «جدران حلقه

---

(٦١) أقلام الصحوة، الإسكندريّة، العدد (٣) سبتمبر ١٩٧٦

تعوي»[62] «طوابير دخان قذر اليدين»[63] «أشدُو رحم أمّي . . آكل من قمامتي . . ممهوراً بالجلد المحروق» حيث تتجاور عناصر الصدمة والبشاعة وانهيار صلابة اللّغة، وهي الخصائص السيرياليّة المعروفة.

برغم أنّ النصّ يعتمد التكرار اللّفظيّ - أسلوب الرقى والتعاويذ السحريّة - كأداة مجرّبة، يبقى السؤال: هل التكرار اللّفظيّ، وحده، كافياً لحمل الرسالة، محل التساوق النغميّ؟

* * *

ينتمي محمود الورداني بوضوح إلى تيّار التحييد و«التغريب» و«التشيء» بمعان خاصّة ومحدّدة، فينضمّ في ذلك إلى عبده جبير من جيله، وقبل ذلك إلى بهاء طاهر، وابراهيم أصلان، في مقابل تيّار الاستغراق والانغمار والتورّط الّذي يرفده، في جيله، جار النبي الحلو، ومحسن يونس ويوسف أبو ريّة.

وقد أصبح التكنيك معروفاً وشائعاً وأوشك بدوره أن يصبح تقليداً مكرّساً له ما للتقاليد من سطوة ومن سهولة في الوقت نفسه: النظرة - والكلمة - الباردة الصاحية، تجريد الأشياء والأشخاص والانفعالات والأحداث من عضويّتها وحرارتها وجيشان أحشائها، بالتوصيف من الخارج، وتجنّب المفردات المشحونة والمثقلة - لا الثقيلة بجمودها وحجريّتها، فهذه مطلوبة وموظّفة كثيراً - التقطيع في التسلسل الحواري والحداثي وفي تتابع المشاهد بترك ثغرات وفجوات في داخلها وتفريغها - عن عمد - من المغزى المتوقّع وتغطيتها بإيحاء اللاّمبالاة واللاّمعنى في بعض الأحيان، التجفيف والتعرية والنُسك في القاموس وفي التشكيل. وإذ نذكُر بهذه القسمات المحفوظة الآن من هذا التكنيك فإنّما لكي نستدرك بسرعة أنّ

---

(٦٢) صفحة ٦٨ «الرّجل الّذي مرّ على مدينة»

(٦٣) صفحة ٧٨ «الرّجل الّذي مرّ على مدينة»

النموذج لن يكون أبداً نمطيّاً ومعمليّاً، ولكلّ كاتب، كما هو بدهي، خصائصه وطريقة تناوله وتنويعاته، والقدر المتاح له من تشابك وتداخل مع الطرائق التقنيّة الأخرى، لأسباب ظاهرة.

في «ثلاث ورقات من سفر التكوين»[٦٤] علاج مُرْهَف ومتوازن على مسار البحث عن هذا التكنيك ومع تنويعات عليه والعناصر التيميّة الثلاثة في القصّة تتتابع وتتضافر. درس مع بنت صغيرة وجلسة تحشيش وعلاقة مع بغي، مأخوذة كلّها بدقّة، بلا عاطفيّة، مع وضع المسافة الضّروريّة بين الرّاوية المتحدّث بضمير المتكلّم - وهي صعوبة مضافة في هذا التكنيك بالذّات - والحدث الّذي يرويه والانفعال أو الاستجابة لهذا الحدث. الأحداث بذاتها مطروقة حفيت عليها أقدام الرّواة حتّى بليت الطرقات ولكنّ التطريز الشّاعري والتّاريخي مضفور، في داخل تكنيك التغريب والتبعيد بدقّة وذكاء ومن غير اقتحام. و«المحاكمة»[٦٥] قصّة بحث عن عمل وسعي وراء عناوين كثيرة، ومطاردة مستمرّة في الخلفيّة من قوّة قهر غير واضحة كأنّها بسبيلها إلى تنفيذ حكم، وعلاقة مع جارة لها أولاد، - ولها حنان وفيها الملاذ الهشّ الّذي لا ندري أبداً ما إذا كان منيعاً أم سوف يستباح. والجملة الأولى من هذه القصّة فيها، وحدها تقرير، يكاد يكون نقديّاً، للكتابة والرؤية عند الكاتب: «كلّ الأشياء واضحة تماماً ومحدودة لكنّني لم أستطع تبريرها».

هذا إذن جوهر التكنيك والمقصد القصصي معاً: التشييء، النظرة الخارجيّة، وافتقاد المعنى.

والكاتب يعود إلى تقرير قانون إيمانه باقتباس إيفان كارامازوف: «تهزّني الحماسة لعمل من أعمال البطولة الإنسانيّة الّتي انقطعت مع ذلك عن الإيمان

محمود الورداني:

(٦٤) المساء (؟)

(٦٥) المساء ١٩٧٤/٤/٢٨

بها منذ زمن طويل» كلّ ما يمكن أن يقال لإكمال هذا التقرير أن نستبدل كلمة «اللاّبطولة» بنقيضها، فالبطل التغريبي ذائع السّمعة هو «لا بطل» ومع ذلك يقوم بأعمال أو «لا أعمال» يقدّسها هؤلاء الكتّاب بحكم ما اختاروه أو ما اختير لهم من طريقة للرؤية.

في «ولد وبنت»[٦٦] يتخلّق هذا العالم المتشيئ البعيد في الحوار غير المباشر المحكي بالنصّ مع ذلك على طريقة «قال إن» و«قالت إن» ثمّ يأتي الحوار منسوباً إلى ضمير الغائب، وكاملاً دون أن ينقص كلمة وتنتهي القصّة بلا نهاية أيّ أنّها تنتهي برسالة الغربة واللاّمبالاة واللاّمعنى، ويبقى أنّها رسالة وأنّها تحمل معنى وهمّاً وقربى وثيقة حميمة مقلوبة كلّها على وجهها مدفوعة إلى منطقةٍ لا تُفصح فيها قطّ عن نفسها ـ لكي تصل بذلك إلى أقصى بلاغة ممكنة ـ لأنّها كامنة بالقوّة ومن ثمّ كاملة. لأنّ الإفصاح مهما كانت بلاغته مشوب بالقصور عن النموذج، أمّا الكمون فيحتفظ بكلّ طاقته، وكامل زخمه لأنّ إمكانياته ظلّت غير محدّدة، وبالتالي غير محدودة. هذا تكنيك كان بهاء طاهر، في الستينيّات، قد ساده وأحكمه واستثمر طاقاته استثماراً يبلغ غايات بعيدة.

و«الصرخة»[٦٧] قصّة تغريبيّة وفانتازيّة، قصّة علاقة ثلاثيّة بين عجوز، وبنت صغيرة ـ أهي بنتها؟ ـ وجثّة رجل (هل هو الزّوج ـ الأب؟) مذبوح في الشّمس خارج كوخ الصّفيح، التوصيف الدّقيق لظاهر الأشياء ـ والتوافه الصّغيرة منها على الأخص ـ والحلم المقهور المضفور معه، تلك من خصائص الكتابة عند الورداني. تَلْبُثُ النظرة عند اللّون، ومسار الضّوء، وانفجار فقاعات الشاي في الكوب، وزوايا الجسم والحركة، والأصوات الصّغيرة أيضاً، وحبيبات الندى على الوجه، وحبيبات الرّمل

---

(٦٦) نسخة خطيّة ـ يناير ١٩٧٠

(٦٧) نسخة خطيّة ـ اغسطس ١٩٧٠

على الأرض، هذه كلّها تُجسّد لكي تتّخذ الجثّة المذبوحة على الأرض في الخارج، موقعها خارج البؤرة، أي لكي تصبح ـ بالدّقّة ـ هي البؤرة الواحدة للرؤية كلّها، البؤرة الخارجيّة الّتي تستقطب حولها عالم النصّ كلّه، الجريمة التي تقع ويدُفع بها دائماً خارج الوعي والّتي لا يتكوّن الوعي إلاّ بوقوعها، الجريمة ـ القهر ـ هي شرط هذا الوعي.

وتنتقل البؤرة في «فانتازيا الحجرة»(٦٨) إلى الدّاخل، والرّجل المهدّد ـ هنا ـ بجريمة موشكة الوقوع ينتظر إنفاذ الاعتداء النّهائيّ عليه، فيحبس نفسه حتّى يتحصّن تماماً، ولكنّ القصّة كلّها، بتفاصيل أكثر دقّة وإيغالاً، إنّما هي الاعتداء نفسه الّذي وإن لم يقع بعد إلاّ أنّ حدوثه تعدّى حدود الإمكان ليصبح «واقعاً فانتازيّاً» أعتى وأضرى وأفعل من كلّ اعتداء واقعي. ولع النظرة المفتونة بالأشياء والألوان والأصوات والملابس والأنسجة وقد تجرّدت كلّها من حسيّتها ومباشرتها وأصبحت «وقائع» و«معطيات» باردة، تجسّم عالم الاعتداء والتهديد الّذي هو نفسه اعتداء.

«تحريك الأعضاء الصغيرة»(٦٩) قصّة إثم أيضاً، ولكنّه هنا إثم من جانب أمّ في إرضاعها لابنها. فيه، وحده فقط، شبهة جريمة، لكن الإثم يستدعي الإثم، والجريمة الصّغيرة ـ الجريمة القصوى ـ متبادلة. ليس هنا إدانة أخلاقيّة يفصح عنها. الجريمة في هذا الفلك من القصص ليست موضع تقرير خلقي ـ إن سلباً وإن إيجاباً ـ بل معطى من معطيات العالم، ولكنّها ـ أيضاً ـ لا تنفصل عن العطاء الأقصى والهبة النهائيّة. ومع أنّ القصّة لا تعالج إلاّ هذا المعطى الأولى الأساسي: إرضاع أمّ لابنها، ورضاعة الطّفل ثدي أمّه، فليس فيها شبهة عضويّة أو حسيّة، الصياغة والألفاظ وتركيبها

(٦٨) نسخة خطيّة ـ يونيو ١٩٧١

(٦٩) نسخة خطيّة ـ مارس ١٩٧٢

واختيارها تحيّد هذه الواقعة وتضعها في نور بارد ومنصبّ في صحو بالغ، والعنف المكتوم لا يُقرّر بل يُوصل: الجريمة المتبادلة هي أصل فعل الحياة.

ونحن لا نعرف قسوة الجريمة وبشاعتها في «بحر البقر»[70]، إلاّ من عنوان القصّة ـ وهو مقوّم أساسيّ ـ ومن الجملة الأخيرة: «بينما تكون أذنك مستعدّة تماماً لتلقّي الدويّ العنيف»، هذا كلّ شيء. ولكن القصّة كلّها في غاية التوصيف البارد الهندسيّ التفصيليّ للأشخاص والأشياء، مصوغاً هنا في خطاب مباشر من الرّاوي إلى القارئ ـ بضمير المخاطب ـ ولذلك فإنّ فعاليته قد تفوق كلّ الصيغ الممكنة الأخرى.

والكاتب يسمّي هذه السلسلة ـ أو الدورة ـ من القصص باسم القصّة الأخيرة ببساطة «بحر البقر» «ونادراً ما يوفّق كتّاب هذين الجيلين ـ في الستينيّات والسبعينيّات ـ في اختيار عناوين قصصهم باعتبارها جزءاً لا يتجزّأ من عملهم، بقدر ما يوفّق محمود الورداني».

صدرت السلسلة الثانية من مجموعة قصص محمود الورداني، منذ قريب، بعنوان «أربع قصص قصيرة»[71]، وهي نصوص متقاربة، ومتضايفة، الصوت الأساسي فيها هو صوت مصطفى الّذي بعث لنا حلقات طفولته، ولكنّ السؤال الحقيقي هنا هو هويّة هذا الصوت كما نُستخلص من صياغته. وإذا سلّمنا بداءة بأنّ نقل الطفولة ـ كما هو الشأن في «نقل الواقع» ـ لغو، بالتعريف؛ وأنّ الصياغة الفنّيّة بحكمها ذاك، سوف تهزم غرضها وتهدم قوامها إذا زعمت ـ بخدعة ما ـ أنّها تنقل الطّفولة أو تنقل الواقع، وهكذا، فما من سبيل بمنطق الأمور نفسها إلى هذا «النقل»؛ فإنّ المشكلة الّتي يجب أن تحلّها الصياغة الفنّيّة هي مشكلة الخلق

---

(٧٠) البيان الكويتيّة (؟) كتبت فبراير ١٩٧٣

(٧١) كتابات التقدّم، القاهرة (بالأوفست) يونيو ١٩٨٢

أو الإيجاد لعالم نصيّ يتراوح فيه الوعي الطفولي عَبْر وعي الكاتب بمقادير أو نسب أو أمزجة تتبدّى فقط من خلال العمل نفسه. وقصص «يوم طويل» عندي تقع كلّها في قبضة وعي الكاتب وتفلت تماماً من هذا السّحر الّذي يشعّ، بطاقته الخاصّة، من وعي الطّفولة المُبْتَعَث. وهي قصص مشغولة جدّاً، ومُدبّرة جيّداً، ومتقنة إلى أكثر ممّا ينبغي، يجور فيها نصيب الكاتب على نصيب الطفل، ومهما بدت العفويّة والتلقائيّة في «نقل» بعض لقطات، فهي محسوبة ومُتعقّلة (ارجع إلى محسن يونس في هذا المجال تجد تحقيقاً مختلفاً). ولعلّ اعتماد السرد التقليديّ التفصيلي - خروجاً على تكنيك قصص الجريمة، المحدث التغريبي، هو المسئول أساساً عن صياغة العمل هنا في قالب الذكريات المحدودة الواقعيّة، لا في مناخ الاسترجاع والبعث الشعري، إلاّ أنّ الكاتب يعود فيجد صوته الخاص في القصّة الأخيرة من هذه السلسلة «مدفأة تعمل بالكيروسين»[٧٢] ونعود فنجد قسمات صياغته الّتي لا يوفّق إلاّ فيها، صياغة النظرة المحايدة الّتي تختار اختيارات قاطعة ومنقطعة بعضها عن بعض، والّتي تكوّن، بهذا القطع والتقطّع، كمالاً للصياغة.

وهو ما يعود إليه، بنجاح نهائيّ فيما أرجو، في قصصه الأربع الأخيرة: «السير في الحديقة ليلاً»[٧٣] وعلى الأخصّ «جسم بارد صغير»[٧٤]. وهما نصّان مترادفان أو نصّ واحد مكتوب مرّتين، و«جسم بارد صغير» بحكم حيّز الشكل القصير نفسه الأكثر اتّساقاً وملائمة لصياغة تيّار «النظرة» هو النصّ الّذي يفي أكثر بشروط هذه الصياغة - كما عرفناها في قصص الجريمة عنده - وعندما تقع نظرة التحييد واللاّمبالاة والتشيىء على تيمة

(٧٢) المساء ١١/٦/١٩٧٦ وأعيد نشرها في أربع قصص قصيرة

(٧٣) نسخة خطيّة - فبراير ١٩٧٤

(٧٤) البيان الكويتيّة - سبتمبر ١٩٨١

متقلّبة بحياة انفعاليّة مَوّارة وحارّة. مثل دفن جثّة شهيد سقط في الحرب، فإنّها قادرة ـ كما حدث هنا بالفعل ـ أن تحمل شحنة كبيرة، تكاد تكون مدمِّرة، من الاستجابة، فهذا النصّ يقف ندّاً ومقابلاً لنصّ «بحر البقر» في تحقيقه لما تصدّى له، بالأداة الفنّيّة الّتي تصدّى بها.

في قصّة «تقرير عن القتلة»[٧٥] مشابه ملحوظة لتكنيك عبده جبير، وإن كانت له خصائصه المتفرّدة، والتبعيد بين صوت الرّاوي المتكلّم (دائماً بضمير المتكلّم الفرد) ـ والأحداث الّتي تدور حول قتله وموته وحلمه الأخير ـ مرّة ثانية بمصطلح المتحدّث من وراء الموت؟ ـ مع تراكم تفصيلات خارجيّة وداخليّة كثيرة مأخوذة على نفس البعد، يجعل هذه القصّة استثنافاً لقصص «الجريمة» ـ هذه هي المنطقة الخاصّة لحساسيّة الكاتب ـ وبداية جديدة في الوقت نفسه.

* * *

يقف نبيل نعّوم وحده بين كتّاب السبعينات، بكثافة النسيج الّذي يقوّم قصصه القصيرة ـ وروايته الوحيدة المنشورة «الباب» ٧٦، الّتي يمكن اعتبارها قصّة طويلة ـ وزخم المعالجة، باحتشاد العناصر الّتي تكوّن رؤيته وصياغته معاً، فإذا كان لا بدّ أن نسلّم بأنّ مجمل كتابات هذا الجيل ترق خيوطها إلى حدّ النصول والهفافة أحياناً، وأنّ فيها قدراً من «براءة» الرؤية والتناول معاً، قدراً من خفّة الوزن إن صحّ التعبير، فهذاكاتب «ثقيل» بل باهظ أحياناً، تزدحم كتابته برصيد محسوس من الأساطير، والإشارات الثقافيّة التراثيّة، والتأمّلات المستقطَرة من قراءات كثيرة ومتنوّعة، والشطح الّذي يريد أن يكون صوفيّاً، والغوص في عباب الأديان القديمة والحديثة

(٧٥) نسخة خطيّة ـ يناير ١٩٨١

نبيل نعّوم:

(٧٦) جماعة الرّواية الجديدة ـ القاهرة، ١٩٧٧ (مكتبة مدبولي)

ليطفو منها بلُقىً من الصيغ يستخدمها بنجاح ملهَم أو بعمد متدبَّر على حسب الأحوال، وهو أساساً تحديثيّ وتجريبي لا يعتمد الكتابة التقليديّة السرديّة، وصياغته تندرج، أساساً، في التقديم لعمله بجمل عليها مسحة البساطة والعادية والتقرير الخارجيّ، لكي يتقلّب فجأة في غمار الإشارات الرمزيّة، والتقطيع التغريبيّ، ورواية الأحداث الجسام والرؤى المهولة في كلمات قليلة متقاطعة ومتشابكة.

والأرجح أنّ تراثه القبطي الخاصّ، وثقافته الواسعة، وتعليمه العلميّ - فهو مهندس - ورحلاته إلى الخارج، وولعه بالثيولوجي والتصوّف، قد تكون من المراجع الخارجيّة على النصّ، عنده، ولكن إسهاماً في تشكيل النصّ لا تخطئه العين.

«يوسف مراد مرقص»(٧٧) أوّل قصّة أعرفها له هي دورة ميلاد وموت لا يجتازها «البطل» بنفسه وإن كان هو الّذي يحياها ويموتها. يوسف مراد مرقص نفسه لا يحدث له شيء، تمضي حياته على سننها العاديّة كأنّها لا تمضي، ولكنّ الدّورة تجري بين والده وابن عمّه، وكلاهما توحُّدٌ بالبطل، كلاهما نموذج رئيسيّ، وأرضيّ مع ذلك، وكلاهما يعيش ويموت كأنّهما متناسخان أحدهما مع الآخر، فليست الدورة افتعالاً «قصصيّاً» أو حيلة يقصد بها المفاجأة. الصياغة الباردة التقريريّة الخارجيّة وغير السرديّة أوّلاً وقبل كلّ شيء تنفي - بذاتها - لعبة التكنيك التقليدي.

وفي «النّهر عند المنبع وعند المصبّ» يقول الرّاوي: «قلت: يا عالم الأسرار متى تريح هذه النفس من العودة في جسد بعد جسد». تيمة الدّائرة الأبديّة أو العودة المتكرّرة، أو التناسخ المطّرد، (قصّة «العودة» لها أهمّيتها، هنا، والحروف الأبجديّة تلعب الدّور الّذي يعطيه إيّاها ابن عربي)

---

(٧٧) خطوة (غير دوريّة، بالأوفست) العدد الثاني، مارس ١٩٨١

سواء كانت مستوحاة من الهند أو من نيتشة، تيمة ملحّة عند الكاتب. وفي هذه القصّة تتّخذ الصياغة مسارب لها من التراث الفرعوني والقبطي والعربيّ والحديث على السّواء، وتتّخذ العبارات الصوفيّة كمفردات لها شحنتها. ولا يتردّد الكاتب أن يضع مقولات صوفيّة غامضة موحية، بلغة باطنيّة ومرقّمة بالعدد من (١) إلى (٧) ومفردات من الإنجيل والقرآن كلّها في طوايا قصّة عن محاولة سعي العمّة لتزويج بنتها من البطل الّذي يتحدّث عن ذات نفسه، ويسعى ليتحدّث من ذات الكون كلّه ويستقطر طموح رؤاه من خلال تاريخه.

«المخلّص ابن الإنسان» قصّة باطنيّة تماماً، لم تعد موضوعة في سياق القصّ المبتذل اليومي، وإن كان سياق القاموس متراوحاً بين الحكاية والريبورتاج. وابن الإنسان هنا هو الّذي يُذبح ويُقطّع ويُوزّع قرباناً على الآكلين، كلّ بحسب نصيبه المعيّن من قبل أن يولد. وهو مركّب من «أوزيريس» المصري القديم الّذي قُطع ووُزّع، بالتفصيل والتحديد، ومن يسوع النّاصري، الّذي افتدى البشريّة ومازال جسده الحيّ يشارك فيه المؤمنون كلّ يوم، فداءً وخلاصاً.

«البُشْرَى»[٧٨] تمضي بما بدأت به «المخلّص ابن الإنسان» فينتفي السياق اليوميّ تماماً، في القصّ وفي القاموس سواء. والابن الّذي تأتي به البشرى في النّهاية، ولكنّه لا يأتي في القصّة، هو في الوقت نفسه، ابن إبراهيم وساره، وابن موسى وصفورة، وابن يعقوب وليئة وراحيل، وابن زكريّا واليصابات وابنَ الله من مريم، وهو المبشّر به دائماً ولا يجيء. اسمه كامل، والكاهن الّذي مرّ على منزله يحمل البشرى، بالرّقم «ثلاثة» الملائكة الثّلاثة الّذين هم الربّ نفسه والّذين استضافهم إبراهيم. والقاموس شعري وأمثوليّ Parabolic صريح. وليست أهمّيّة القصّة في تحميلاتها التوراتيّة

(٧٨) المساء ١٩٧٧/٤/١

والإنجيليّة والإسلاميّة، بقدر ما هي في مضمونها الّذي هو شوق، ونبوءة غير متحقّقة، وتقريرٌ للإيمان موضوعٌ موضع السّؤال: هل يأتي، أبداً، ذلك «الكامل»؟ وهل تسقط، أبداً «البشرى»؟

«المعجزة» مرويّة كلّها، الآن، في سياق الحكاية اليوميّة، دون شاعريّة، بتفصيل وتحديد يمتّ بصلة إلى «تكنيك النّظرة»، وتتقطّر الحكاية بعد ذلك عن طريق أجوبة فقط يردّ بها صاحب الرّواية على أسئلة محذوفة يسألها «بعض الأقارب والأطبّاء والباحثين والصّحفيين»، ولا نعرفها إلاّ عن طريق الإجابات، ونعرف معها أنّ معجزة حدثت في دَيْرٍ ناءٍ معزول، فقد تحدّث قديسٌ مات منذ قرن على الأقل، ومازال طريّ الجسد، إلى الدكتور نظير. وعندما يمدّ الدكتور نظير يده حتّى الكتف بين التابوت وغطائه المرفوع دون ركازة بإعجاز، نفهم أنّ ذراعه كلّها قد بترت منه، وأنّ القدّيس الّذي أوقع عليه هذا العقاب الغريب «لم يحذّره، بل أوصاه أن يكون مُخلِصاً مع نفسه»، ولم يشعر الدّكتور بأيّ ألم، ولم يسل من ذراعه المبتورة أيّ دم. تمّ ذلك في اليوم التّاسع - يوم الاكتمال - من زيارته للدّير، وكان قد سمع صياح الدّيك - في اليوم الأوّل - ثلاث مرّات ورأى في صحراء الدّير ذلك الأسد الّذي جاء من سفر «الرؤيا» مُركّباً من حصان وثور وثعبان وصقر وحَمَل وإنسان. كيف عوقب على قلّة إيمانه لأنّه كان يفكّر في مقتل أبيه، ويبحث عن «المعرفة» - والمعرفة هي فقدان البراءة والتورّط في الشرّ.

وفي «ألم الانتقال وألم الصّمت» تظهر على الفور مشكلة ما هي القصّة القصيرة؟ هل لها مواضعات ومواصفات؟ فقد انتفت «الحكاية» هنا بكلّ أساليبها وصياغاتها التقليديّة والمحدثة، ونحن أمام صياغة تستغني تماماً عن السرد بأيّ شكل. سنجد جملاً تَروي بالفعل الماضي ما حدث من غير تحديد، وجملاً من الحوار المتقطّع، ونصوصاً شعريّة واسترجاعات من التوراة والإنجيل والقرآن، وسوف نستشف - في النّهاية - ما قالته القصّة في أوّل جملة: «عاد إلى بلده بعد أن عبر ومات» هذا الوعي الّذي يتخلّق (من بعد

العبور) يغصّ بحياته قبل العبور وبعده، قبل التّاريخ وعَبْره، في المضارع والماضي والماثل في غير زمن، وفي هذه الصياغة تتردّد مفردات نبيل نعّوم الأساسيّة، الكوبري، النّهر، الطّحلب، ثنيات جسد امرأة، البقرات السمان والعجاف، الجبل، الكهنة والرهبان والشيوخ، الشّمس والمركب والثعبان. وليس الترابط - كما لاينبغي أن يكون - سرديّاً ولا متعقّلاً، منطقه الدّاخلي يستعصي على التفسير بطبيعته نفسها، ولكن هناك نوعاً من التّواصل - ليس من الضروريّ وإن كان من الأفضل أن يكون تواصلاً مثقّفاً ومدرّباً - له مقدرة التخلّق والحدوث في مستوى خاصّ من مستويات التلقّي.

و«حلاوة العشق» صياغة جديدة وخاصّة لنشيد الإنشاد، بعيدة الأصداء ولكن أواصرها الدّاخليّة حميمة ومتوارية، ولكنّه نشيد الإنشاد هنا بعد أن يكتمل الحبّ ويأتي سبعة بنين وسبع بنات. . والبئر لا تجفّ بالصّيف والخير وفير ومستويات الرؤية الثّلاثة: «التوارتي والريفيّ القديم - المعاصر معاً، والحضريّ الحديث تُكسِب النشيد بالفعل حلاوة خاصّة، وفي بطن الحلاوة، بالضّرورة، نقيضها: إنّ ساكن بطن الجبل الّذي يذبح التيتل، بعد أن يربط امرأته بحبل من كتّان مجدول في صخرة ملساء عارية الصّدر والعجز، (هل هي بروميثيوس الأنثى متروكة لنهش النّسر الذّكر؟) وقد كان لهما - هما أيضاً أربعة عشر ابناً وبنتاً. ثمّ أخرج كلّ ما يملك. . . هبة لعابري السّبيل ورحل.» أهي نفسها تلك المرأة الّتي رحل عنها زوجها تتغنّى بنشيد العشق، مربوطةً في صخر الحياة النّاعم؟.

الموت، مأخوذاً من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصعايدة الأقباط وإيحاءات التحنيط وخلود المومياءات تيمةٌ مراوِدة مُلحّة عند نبيل نعّوم والقبر عنده ليس نهاية المطاف فما للمطاف عنده من نهاية. الدّورة مهما يهدّها الانكسار كاملة دائماً لا تنقطع. لا يقرّر الكاتب هذا اليقين تقريراً مباشراً أو غير مباشر، تقرّره عنه كتابته بصياغتها المشحونة برصيدها التّراثيّ

ووحدات المعاصرة معاً، كما في قصص مثل «الموت» و«فم الأسد».

«القرين» نشيد للحبّ من شعر خالص. نبيل نعّوم ينمّي بحساسيّته الخاصّة الفريدة قالب «القصّة - القصيدة» الّذي كان يحيى الطّاهر عبد الله قد صاغ فيه آيات إبداعه الأخيرة. ولكنّ الحساسيّة هنا تتشرّب بعمق إيحاءات توراتيّة وصوفيّة إسلاميّة معاً في مزاج مرهف ورقيق.

«العرض» نصّ صوفيّ صراح - هنا أيضاً تثور مسألة القالب القصصيّ، أهذه قصّة؟ يدّعي هذا الكاتب أنْ «نعم» وهنا أيضاً حلّ محتمل لقضيّة الأصل التّراثيّ للقصّة القصيرة فكم لآبائنا المتصوّفين من نصوص قصصيّة مرهفة الدّقّة عميقة الجمال! وفي «العرض» نجد مياه الحياة الّتي لا يبتلّ بها - وإن غمرته - «صخرة الحقّ» الناطق باسم جمهرة الخلق من أغمار النّاس، تتصدّى للمطلق الصّارم الحكم القاضي بالموت والإفناء ولكنّه العادل الّذي يعرف ماء الحياة، جوهرها وعنصرها الأول، عندما يَعرض له ويُعرض عن كلّ التفانين والزخارف والبدائع الطّارئة.

في سلسلة تالية من القصص نُشر منها «القاهرة مدينة صغيرة»(٧٩) و«البئر»(٨٠) و«الزيارة»(٨١) ولم تنشر «الميراث» و«المنامة» و«البديل» و«المعروف» ينحو الكاتب منحى جديداً تماماً. صناعة القصّ في هذا المنحى بارعة والعبارة سلسة وذكيّة ومثقّفة وحاذقة. والحبكة - خصوصاً - مشغولة جدّاً، ومقصود بها المفاجأة والبَهْر والتنوير الّذي يغلّف الحكاية بضربة واحدة محكمة التسديد، عناصر القصص كلّها ملحوظة الكفاءة مثل المئات وعشرات المئات ممّا تنتجه الصناعة القصصيّة. باختصار هي قصص فيها

---

(٧٩) صباح الخير (؟)

(٨٠) المساء ١٩٨١/٤/١٧

(٨١) صباح الخير (؟)

وسائر القصص من نسخة خطيّة عند الكاتب.

أصداء أساسيّة من إدجار آلان بـو ولكنّ الكاتب التراثيّ لا يتكرّر، وكلّ تكرار تَزَيُّدٌ بحت. . ومن ثمّ فهي جميعاً تقصر جدّاً عن أن تتناول أو ترتاد مناطق الحساسيّة الأصليّة عند الكاتب، وعن أن ترتفع أو تقترب من التحقّق الّذي أصابه - حتّى لو أخفق - في سلسلة القصص الأولى الّتي من حقّه أن تنسب إليه وحده. قصّة «مسبحة الإلّهة كالي ذات المائة حبّة» تطمح إلى إيجاد أرض مشتركة بين المنطقتين، وتتراوح بينهما. لكنّ هذا الكاتب يفتقد جدّاً ضوء المنطقة الأولى، وعمقها، وثراءها الخاصّ.

* * *

وأخيراً، وليس آخراً بالطّبع، نأتي إلى يوسف أبو ريّة، فنعود إلى عالم الطّفولة مرّة ثالثة، وعلى نحو آخر. في هذه الطّفولة غضب لا خفاء فيه، وعنف أيّاً كانت شاعريّة صياغته فهو ضارٍ ومستشرٍ. وفيها قرب وثيق من الموت، والقتل، والجنس.

خصيصة هذا الكاتب أنّ وعيه الآن، في كتابته الآن، هو وعي طفوليّ. ليس تقاطعاً عَبْر الشّعر بين وعي الطّفولة والنضج (محسن يونس) وليس استرجاعاً بحتاً للطّفولة وذكرياتها بفعل وعيٍ راشد (محمود الورداني في «المواسم») بل لأنّه وعي حلمي، وسحريّ، ويتّخذ من الأنماط، من التصوّرات الكليّة، قواماً له، فهو طفولي.

وإذا كان ثمّ تشابه ظاهر بين كتابة يوسف أبو ريّة وكتابة يحيى الطّاهر عبد الله، فليس ذلك - على الأقلّ - نتيجة تأثّر مفترَض، بل هو أساساً نتيجة تشابه مزاج إبداعي، وطريق للوعي.

سنجد عند يوسف أبو ريّة التجريدات الماثلة سواء بالتعريف «الفاكهة» بدلاً من فاكهةٍ لها اسمها وتحديدها، الجسد الملفوف،. . وهكذا بلا حصر؛ أو المتعشة أيضاً في قالب التنكير: «حوافر» و«حشائش» و«شوك جافّ»، و«رجال كثيرون»، ولكنّها جميعاً غير مجسّمة وغير متعيّنة وغير آنيّة.

هي تجريدات، أو إذا صحّ القول ـ «ماهيّات» لا «موجودات» ـ وليس هذا التجريد آتياً من الاستقراء العقليّ بل هو نابع من إدراك مباشر، موهوب، معطى، تلقائي، ومن ثمّ طفولي.

وفي قصصه جميعاً، بدون استثناء ـ فهذا كاتب يعرف طريقه ويخلص له دون غيره من البداية ـ جوّ حلميّ سائد ومتغلغل لا ينفصل ـ كما هو ظاهر ـ عن صياغة التجريد، والتنميط حيث كلّ شجرة هي «الشجرة» وحيث لا يكون الشيطان والملاك وجوداً وحضوراً مجسّماً بل ابتعاثاً لمثالٍ وماهية. نحن في عالم الحلم، ومشابهته بالواقع مشابهة سحريّة.

كان من الضروريّ إذن أن تكون مواقع هذا العالم حلميّة. المقابر لا تكاد تغيب عن ناظرينا، والمساجد، والأسواق. وساحات لعب الطّفولة. وهي أيضاً ليست استرجاعات محسوبة متدبّرة، ولا مواضع عمليّة محدّدة ومجسّمة بل ساحات للحلم، أو للوعي الحلميّ على الأصحّ. وفي هذا جانب من «فهم» العنف والضّرواة والعرامة الشبقيّة والقربى الحميمة من الموت الّتي هي مادّة الحلم وصياغاته أيضاً في وقت معاً.

في فَلكَ قصص الطّفولة عند «أبو ريّة» سنجد الولد الكفيف يرى في الحلم، يفرّ بحذر «الحلم اللّيلي من ضغط واقع» ـ نراه نحن كما يراه كاتبه حلميّاً بدوره ـ إلى الحلم «داخل الحلم». فالتقابل هنا أوّلاً ليست فيه شبهة ميلودراميّة ما، ولكنّه أساساً تقابل أو تراوح بين درجات الحلم الواحد متعدّد الألوان. أمّا «طفل الطّين» فحلم آخر قائم على تجريدات وأنماط وقوالب تُبنى وتُهدم وعزم في النّهاية معقود على حراسة الحلم من أقدام الصّغار والكبار. والكاتب في النّهاية لا يفعل إلّا أن يحرس حلمه.

والقصّة تبدأ مباشرة بهذا المثال النمطيّ: «الشجرة ذات الظلّ» وتمضي في بناء «البيت الحلم» والطّفل الحلم» و«العروسة الحلم» ـ التيمة طبعاً ليست جديدة. الجديد والأصيل هو «القصّة ـ الحلم». و«خبز الصّغار»

صياغة أخرى للحلم نفسه: إعادة تخليق «الواقع الحلمي» في داخل «حلم الواقع»، درجتان من سلّم الحلم تفضي إحداهما إلى الأخرى في الاتجاهين بإحكام. «العابرون» «الغرباء يعودون»، و«اللعب خارج الدّائرة» و«الآخرون» قصص وثيقة الصّلات محورها رؤية الولد القرويّ للغرباء والآخرين والعابرين، اقتحامات العالم الخارجيّ، شخوص الحلم الآخر، من الضّفة الأخرى: الحِرفيون والوافدون بأنواعهم الّذين يحطّون ليلة أو ليالي في ساحة القرية أو يهجمون عليها أو يلعبون بها، وليست هناك أدنى محاولة لتحديدهم وتشخيصهم أو حتّى تسميتهم، وليسوا قادمين من الذّاكرة. هم ماثلون في صياغة الوعي بهم «الآن»، كما كانوا تماماً حاضرين في الوعي «عندئذٍ»، شرخ الزّمن قد التأم، بالكتابة، بين الطّفل والكاتب. ليست هذه طفولة الكتابة، بل كتابة الطّفولة.

ومن الممكن أن نَسلك في فَلَك متقارب النّجوم قصصاً مثل «الفارس وأنا في غرفتي»، وهي قصّة فعلٍ جنسيّ سيرياليّ تراوده صورة جيفارا وزوج حمام في فعل جنسيّ موازٍ، في حلم مضطرب ومتناثر المفردات، وفي تهويم، لا يستطيع هذا الكاتب، على الأقلّ، أن يعثر له على منطق داخليّ متماسك. شاعريّة هذا التهويم لا تقف على أرض ولا تحلّق في سماء. معلّقةٌ، غير متحقّقة. «القتال على السّطح»[82]، أمثولة ثقيلة اليد في العلاج ومضغوطة على نتوءاتها الاستعاريّة جدّاً، الرؤية الفنتازيّة أو التخيليّة أو الكابوسيّة خام وفظّة جدّاً: رجل يقتل آخر على سطح قطار منطلق، كلّ ركّابة لا يعبأون، خوفاً وتقية، إسقاطاتها - كما يجري المصطلح المألوف - شديدة الوضوح - «وخادم بيت الله»[83]، قصّة خادم المسجد الّذي يسرق ميكروفون كلام الله، تحت وطأة الحاجة، مغزاها الاجتماعيّ قريب، وإن

يوسف أبو ريّة:

(٨٢) المساء ١٩٧٦/١٢/٣

(٨٣) الثقافة الوطنيّة (غير دوريّة) يناير ١٩٨٠

كانت حيّة وفعّالة، وهي تقترب جدّاً من قصّة «الرشح» الّتي تنتهي بقتلٍ متوقّعٍ يسقط فيه ـ كما في حلم ـ رجلٌ ليست عنده رحمة ولا إحساس، طاغية صغير مستعار ليمثّل طغياناً أكبر. ولكنّ هذه القصّة تستند إلى مادّة أكثف وأغنى من سابقتها، وتقترب كثيراً من الوصول إلى مقصدها. ولا تبتعد «الملاك» كثيراً من هذا الفلك ومقصدها إدانة واضحة لسقوط الفتاة الريفيّة الّتي هي موضع الحلم، تحت أقدام الكبار أصحاب السّطوة والثروة وأهل المدينة الحديثة التي ضرب في نخاعها الفساد، هي قصّة سقوط الحلم إذن و«الضّيف» تتناول هذه التيمة نفسها مرتبطة بتيمة اقتحام الآخرين من المدينة لكي يهدموا سكينة القرية وسلامها الدّاخلي. و«قمر ونجوم» هي أيضاً قصّة إفساد المدينة وسلطاتها لابن راعي الغنم الّذي يتحوّل إلى خائن يمشي بالرّجال الأقوياء أحباب اللّيل ـ نماذج أدهم الشرقاوي العتيدة ـ ويصبح شيخاً للخفراء فيثأر الرّجال، ولو دفعوا الثّمن فادحاً في الأغلال الغلاظ. والغنائيّة هنا تُحلّق في دورة أخرى أعلى نغمة وأكثر اتّساقاً ممّا قبل، ولكنّها غنائيّة مجلجلة وخطابيّة بأكثر من معنى. فالكاتب يلجأ إلى الكتابة بضمير المخاطب الفرد، لا للتبعيد ونفي الميلودراما عن البوح بأسرار الذّات، بل للوصول إلى بلاغيّةٍ قد تهزم ذاتها لفرط شاعريّتها.

«ترنيمة للدّار» حنين شاعريّ للجندي الّذي يهفو إلى عالم الطّفولة ونجد فيها الحلم المركّب في تنغيم جديد.

«خطوة»، قصّة تخلّق الطّفل حتّى تنقذه يد ـ كأنّها قدريّة ـ من تحت خفّ جمل شاهق، هي قصّة تشكّل الحلم وصياغته حتّى يستوي خلقاً بيّناً. والإنسان ـ نفسه ـ قد أصبح هو الحلم.

«والعانس والصبي»[84]، قصّة الشبق الطّفلي إذ يتحوّل إلى شبق سويّ،

---

(٨٤) خطوة، العدد الأوّل ديسمبر ١٩٨٠.
وسائر قصصه غير منشورة ـ نسخة خطيّة عند الكاتب.

بعد اجتياز نيران المراهقة، صيغة ريفيّة «للفارس وأنا. . في غرفتي»، وهنا أيضاً صورة للشيخ الّذي يهدّد، بسيفه، الفعلَ الشبقيَّ الطّفليَّ المحبط، وهو ما يحدث أيضاً في «يوم للدّود». ولكنّ الإحب . لا يتأتّى من سطوةٍ أبويّة مباشرة. هذه قد حُيِّدت ـ كما في الحلم ـ واستحالت إلى رموز وَهَنَت قوّتها. وتتراوح الرّواية بين ضمير الغائب وضمير المخاطب، وتجلجل الخطابيّة، كما تجلجل دائماً عندما يستخدم ضمير المخاطب، ومن ثمّ تنكسر الصياغة الحلميّة ويحتلّ المقصد المباشر مقدمّة المسرح. فهنا خطاب مباشر غير متّجه إلى بطل القصّة وحده بل متّجه إلى القارئ مباشرة أيضاً.

ولكن «قصّة السّجين» على خروجها تماماً من الصياغة الحلميّة، وانتمائها إلى التقليديّة، تُحقّق في إطار شروطها نجاحاً مؤثّراً، حتّى لو كانت في النهاية هتافَ تمرّد واضح مباشر ضدّ قهر واضح مباشر.

من سلسلة قصص الموت قصّتان لهما تفرّد محسوس. «الضّحى واللّيل» تجري حول سرقة جثّة من مقبرة حديثة وإعادتها، و«ظلّ الموت» قصّة الأمّ ـ العجوز الّتي مات رجلها وتعود بعد الأربعين إلى بيتها، لأنّ بيوت أبنائها وبناتها ليست لها. فكأنّها هي الأمّ الأصل قد ماتت وعادت إلى بيتها المقبرة.

فعاليّة هذه القصص هي في تداخل الموت والحياة عن طريق تصوّرات أو رموز كلّيّة، في رؤية شاملة خصيصتها الأولى ـ ربّما ـ هي قبول الموت ـ وهو الوجه الآخر الضّروري لحلم الحياة نفسه ـ باعتباره معطىً مسلّماً به مأخوذاً على علاّته ليس مخوفاً ولا مرهوباً ولا حتّى ممّا تتحاماه الحياة وتنأى عنه. الموت هنا تحتضنه الحياة، بشاعته ورعبه قد استنامت كلّها وأصبحت ـ دون أن تفقد ضراوتها ـ وديعة ناعمة. الخصيصة الثانية ـ والمترتّبة على الأولى ـ بمنطق خفيّ ولكن متماسك ـ أنّ الأسلاف هنا لا يمثّلون ضغطاً ولا قهراً. هم أيضاً مسلّم بهم وفيهم وَهَن لا يدعو للرثاء

ولكنّه بالتّأكيد لا يستدعي الرهبة ولا التمرّد، وفي هذا جانب من الجوانب الكثيرة لاختلاف الرؤية وتباين الوعي بين يوسف أبو ريّة ويحيى الطّاهر (الّذي طالما نُسِب إليه) مهما كانت مشابه الكتابة واقتراب لَفّات الجملة بين الكاتبين.

«التحاريق» قصّة البحث عن رزق السّمك في الترعة الّتي جفّفتها التحاريق، الغوص باستماتة وفي وجه تكالب «العالم الآخر»، بحثاً عن حلم تحت الماء النزر الشّحيح، هي تنويع على نغمة الحلم الغنيّة، الحركة البطيئة الساجية في انسياب الكتابة هي الّتي تكسبها إيقاعها الحلمي وتضيء لنا إدراكها في سياقها الصّحيح.

من فرائد عِقْد الكاتب قصّة «حلم أبو عطيّة القديم» (ولنلاحظ أوّلاً العنوان) والفَخَراني الأبّ - أصل الوجود وماهيّته - مع بناته الثّلاث العمياوات، ينتظر مجيء الولد الذي لا يجيء بينها يعمل على الدّولاب ليخلق كلّ يوم من فوهة النّار «المتارد والأباريق والمواجير». الحلم بالخلق الّذي يجيء متضافرَ الوشائج بحلم الخلق الّذي يتحقّق، وفوهة شبق الرّجل التي تنطفئ، ثمّ تعود تتوهّج هي فوهة الأتون الّذي تذهب خلائقه طعمة لجشع السّوق، ولكن يبقى منها دائماً ما يقيم أود حياة عنيدة تطارد حلمها. هذا أيضاً فنّ عنيد ومتمكّن يتتبّع حلمه بدأب وقدرٍ كبير من التحقّق.

صيف ١٩٨٢

الحياد والتورّط عند بهاء طاهر

أ ـ قراءة في مجموعة «الخطوبة»(*)

عين الحياد الصاحية

لم يعد وصف لغة بهاء طاهر بحاجة إلى تقرير جديد، فقد أصبح هذا الكاتب اليوم من المعالم البارزة في إنجازات ما استقرّ، منذ الآن، باعتباره «الحساسيّة الجديدة» في أدب القصّ المصريّ، أو فيما سمّي في وقت من الأوقات بموجة الستينات.

ومن غير أن نخوض في تحليل المقارنات وأوجه الترّاسل، والتباين، بين لغة بهاء طاهر ولغة ابراهيم أصلان، مثلاً، ومن غير أن نسترسل في تقصيّ ظلال هذه اللّغة على كتّاب الجيل الأحدث من أمثال محمود الورداني، وعبده جبير، فلعلّ من المناسب، على سبيل البداية، أن نصف هذه اللّغة، مدخلاً منّا إلى محاولة قراءة التجربة ـ أعني الخبرة ـ القصصيّة عند بهاء طاهر.

هذه اللّغة محايدة، باردة، تقريريّة، لغةُ عين صاحية، شديدة اليقظة: وهي لغة «عين» لأنّ البصر فيها حديد، وقاطع، يعرف كيف يلقط ما تقع عليه يده، وكيف يسقطه، تقريباً من غير أن يمدّ أصابعه. الحسّ العضويّ ـ أيّ الاقتراب أكثر ممّا ينبغي لهذه الرؤية الّتي تريد أن تكون ثاقبة وكاملة ـ يكاد يكون غائباً. وبهذه الحيلة يصبح «للنظرة» ما يكاد يكون سيادة

(*) دار شهدي، القاهرة، ١٩٨٤.

مطلقة، وتكاد الحواس جميعاً تخلي الساحة للنّور المتساوي الطّبقات الّذي يقبض على النّاس والأشياء بقدر سواء.

الكلمات قد انتفى عنها احتشاد الانفعال، وعرامة التقلّب والجيشان، وزخم الدماء الحارّة، واضطراب ما تمور به الاحشاء وغوامضها. هي كلمات مختارة، بعناية ساطعة وهادئة النّور، من قاموس الظاهر لا من سديم الباطن، من مجرى الحياة اليوميّة المحكوم والتّعامل مع الأشياء الخارجيّة الواضحة، لا من تدفّق تيّارات اللاّوعي التحتيّة - أو ما يراوغنا منها بالطفو والرسوب قريباً من الأغوار. والنبرة دائماً بمنأى عن كلّ تهدّج أو اصطخاب على السّواء. هي نبرة مستوية الإيقاع، ومتوازنة المقاطع. نبرة كانت قد قرّرت - قراراً صارماً - ألاّ تسقط أبداً فيما يوحي أدنى إيحاء بأنّه «ستمنتاليّة»، وعقدت العزم على أن تقيم حواجز صلبة دون جموح القلوب وطوفان المشاعر.

لكن ذلك لا يعني بأيّ حال أنّها خلو من الانفعال العميق المكتوم، أو أنّها تعوزها العاطفة، بل الشّجن أحياناً. هذه ميزتها، لأنّ التحكّم، والتحفّظ، والتحوّط في التعبير يستطيع هنا أن يوجد، أن يبتعث، أن يوقظ الغضب. أو الأسى، أو الرعب نفسه، لا أقلّ من الرعب.

كان اختيار الكاتب هذه اللّغة، في قراءتي هذه على الأقلّ، نتيجة تكاد تكون محتومة. هي اختياره الحوار مقوّماً أساسيّاً - أكاد أقول وحيداً - للنصّ.

من بين القصص التسع الّتي تتكوّن منها المجموعة خمس قصص بضمير المتكلّم المفرد. ولا يكاد يفاجئنا أنّها أطول وأخطر قصص المجموعة. القصص الأربع الأخرى قصار. والمتكلّم الفرد فيها - مع ذلك - يشغل حيّزاً لا بأس به مثل قصّة «الأب».

ولكن هذه الصيغة لا تغوي الكاتب أن ينزلق إلى الحديث الدّاخلي عن

الذّات، يحدّثنا المتكلّم الفرد كأنّه يتحدّث عن شخص آخر، هو حريص جدّاً أن يصف ما يرى، أن يروي ما يحدث، لا أن يستبطن ولا أن يغوص في حمأته الخاصّة.

ليست «الأنا» المتكلّمة في قصص بهاء طاهر إلّا عنصراً من عناصر الحوار.

الحوار - كما يتّضح على الفور - هو أنسب الصياغات النصّيّة في لغة «النظرة» وفي رؤية العالم، والنّاس أساساً - من الخارج.

ليس معنى هذا بأيّ حال من الأحوال أنّه لا يكشف عن الدّاخل، بعمق ونفاذ خاصّ، لأنّه بالذّات عن طريق غير مباشر.

في الحوار - وهو قوام نصّ بهاء طاهر كلّه، أساساً بل أكاد أقول مرّة أخرى وحده - لن يدهشنا تمكّن الكاتب، ومقدرته، وتنويعه، ودقّة نبرته، وانضباطها.

التراكيب العاميّة المُطوّعة للسياق السليم - نحوياً - من إنجازات هذا الحوار غير القليلة.

السؤال المحيّر قليلاً - هنا - والضروريّ، هو: كيف يمكن أن يكون النصّ الحواريّ أساساً منتمياً إلى لغة الرؤية؟. لغة النظرة، لغة العين - لا الأذن؟

هذا - بالضبط - من خصائص هذا الكاتب الفريدة: إنّه، بنوع من الضفر والتساوق الفريد، جعل الحوار - إلى جانب منتجات الحوار الأخرى - قادراً على أن ينقل ويحمل ويؤدّي - معاً - رسالة النظرة. والشواهد على تلك الخصيصة أكثر من أن يفي بها الإحصاء، فهي ممتدّة على طول المجموعة وعرضها، من أوّل «الخطوبة» - حين يشير المتكلّم، بالحوار فقط، لا بالوصف - والحوار هنا على مستويّين - إلى الشّيش المغلق وصورة الجندول بألوانها، إلى آخر «كومبارس من زماننا»، حين يرد في حديث مالك العمارة

وصف السّجن والتعذيب. وهنا يأتي تكنيك المتكلّم الفرد ليلبّي هذه الضّرورة الفنيّة، بل يتجاوز الأمر هذا كلّه ـ على استثار الحوار، بهذا المعنى، بمجمل جسد النصّ ـ إن صحّ هذا التّعبير ـ حتّى يثور سؤال آخر، مترتّب على هذا السّياق كلّه في القراءة. من هو الّذي يصف، ويقدّم، ويضع الديكور، في القصص الأربع؟ أهو الكاتب صاحب النظرة المحيطة العالمة بكلّ شيء، كما يجري في أسلوب السّرد التقليدي؟

بداءة، يظهر لنا مباشرة أنّ هذا التقديم أو الوصف أو الإيماء إلى «مسرح» الأحداث، موجز، مباشر، فيه رهافة الشاعريّة ـ هذا صحيح وواضح جدّاً ـ ولكن فيه أيضاً دقّة الخطّ القاطع وتحدّده.

ليست الفقرات غير الحواريّة في نصوص بهاء طاهر كلّها إلّا حواراً آخر، تمهيداً أو على الأصحّ امتداداً للحوار. ولو أنّنا أمعنا النظر في هذه الفقرات ـ بلا استثناء ـ لاستضاءت لنا على الفور باعتبارها حواراً مضمراً تديره لنا الشخصيّة الرئيسيّة أو الثانويّة في القصّة، فهي ليست مقحمة من عين أجنبيّة على النصّ، الرّاوي هنا يتقمّص الشخصيّة ويحكي، أو يصف، أو يومئ، على لسانها هي. صيغة «النظرة ـ الحوار» نابعة من الشخصيّة، لا تنال شيئاً إلّا وهو يقع في متناولها، لا تشير إلى شيء إلّا وهو أمامها، أو من عندها، أو من صميم خبرتها. ليس للرّاوي، منفصلاً عن الشخصيّة، كلمة واحدة.

وبهذه القراءة يصبح نصّ بهاء طاهر كلّه حواراً متّصلاً، متعدّد المستويات.

وبهذه القراءة يصبح من الضّروريّ أن نسلّم بأنّ قصص بهاء طاهر هي في النّهاية قصص مسرحيّة.

أقول قصص مسرحيّة ولا أقول مسرحيّات.

وهي نتيجة تضعنا وجهاً لوجه أمام مشكلة التجنيس الّتي تذيع هذه الأيّام، ولكنّي لا أجد فيها ضرورة لجدل كثير. فلست أظن أنّ «النقاء

المعمليّ» لأيّ جنس من أجناس الأدب قانون مفروض. وقد عرفت جنس «القصّة - القصيدة» في يحيى الطاهر عبد الله مثلاً، كما أعرف النصّ الشعريّ في الأعمال القصيّة والروائيّة الّتي أكتبها بل أرى في «استيلاد الأجناس» إنّ صحّ هذا التّعبير إمكانيّة لإغناء النصّ ومصدراً لحيويّته.

التعادل الصعب بين القصّة والمسرحيّة قد حلّه بهاء طاهر حلاً موفّقاً وباهراً إلى درجة أنّ أيّاً من نقّاده لم ينتبه - قدر علميّ - إلى هذه الخصيصة الأساسيّة عنده. إنّه قصّاص - مسرحيّ، والحوار هو قوام كتلة النصّ عنده، ومشاهده مرسومة وموضوعة بلغة مسرحيّة وفي رؤية مسرحيّة: الأخذ والردّ، المواجهة، تطوّر الحدث، وترتّب الانفعالات - المترجمة دائماً إلى حوار - يجري بالصياغة المسرحيّة، وتكثّف نسيج القصّة يتبدّى ويتأكّد من خلال التنامي والتعقّد المسرحي أساساً - الدراميّ بمعنى أوسع وأدقّ - وحتّى وصف المشهد، إذا اختزلته إلى أساسيّاته، يصبح مطابقاً تماماً للإرشادات المسرحيّة الّتي تأتي عادة في أوّل المشاهد أو الفصول المسرحيّة. ولكن العمل ليس مسرحاً، والاختزال إلى الأساسيّات تحفّظ ضروريّ من حقّ الكاتب أن نضعه لأنّ الصياغة النهائيّة تحمل من النصّ القصصيّ «التقليديّ» نسمات وخصائص أساسيّة، كما تحمل من الصيغة المسرحيّة تشكيلاً وتكويناً أساسيّاً كذلك.

من المسلّمات أنّ العمل الفنّي العالي هو الّذي يتساوق فيه التشكيل والرؤية، أو يندمجان، بحيث يكونان كلّاً كاملاً لا شرخ فيه.

في التحليلات النقديّة «للخطوبة» ظهرت مفهومات الرعب، والحصار والإدانة المسبقة، والكابوس، والعبثيّة، واستدعيت أصداء كافكا وكامي.

وهي حدوس صحيحة، بلاشكّ، بقدر ما تذهب إليه
ولكن هل نذهب مع النّصوص إلى أبعد، قليلاً؟

ليس صحيحاً - تماماً - في ظنّي أنّ «بطل» قصّة «الخطوبة» عاجز تماماً،

مسحوق تماماً، في مقابل قوّة عاتية تماماً، كاملة القدرة أو لها قدرة شبه كلّيّة.

حيويّة القصّة، ومرونتها العضليّة، لم تكن لتتأتّى حقّاً لو وضعت المعادلة بهذا الشكل المحسوم، النهائيّ، الّذي فيه بياض كامل - أو حتّى شبه كامل - في مواجهة سوادٍ كامل أو شبه كامل.

إنّ براءة الخاطب ليست مسلماً بها تماماً، هو بريء قطعاً، وضحيّة بلاشكّ، لكن ثمّ شبهة في براءته، وحكايته مع امرأة خاله ليست مقطوعاً بها تماماً، وحتّى لو كان هو بريئاً كاملاً فإنّه يحمل، شاء أم لم يشأ، وزر آبائه وأعمامه، وهذا الإثم الّذي يتسلسل إليه من أصلاب أسلافه يشوب نصاعة صفحته - حتّى ولو كان، به، ضحيّة مضاعفة فهو يحمل وزر نفسه ووزر أسلافه معاً، وهو ضحيّة نفسه وضحيّة أسلافه معاً.

وليس الأب طغياناً صراحاً - فقط - هو كذلك، بالتّأكيد ولكنّه ما ينِي يؤكّد أنّه أيضاً «معذور» على الأقلّ، إنّه يرعى مصلحة ابنته الوحيدة، وابنته جزء من ذاته، شاء أم لم يشأ، شاءت هي أم لم تشأ، شاء الخاطب الشّاب أم لم يشأ.

في هذه المواجهة بين ضحيّة (مزدوجة) وجلّاد يبدو أيضاً وكأنّه ضحيّة، مستوى آخر من المواجهة، بينهما معاً. هما الضحيتان، في جانب، وجلّاد آخر، طاغية آخر، لا يملكان - كلاهما - من أمرهما شيئاً بإزائه. تراث إثم قديم، نظام قيم متجمّد صارم، سلطان مجتمع قاس، أو سطوة قدر ساحق القدمين، يقف الجميع مغلولي الأيدي أمامه، قدر لا يمكن أن يسمع استرحاماً، كلّها، وغيرها ربّما.

وعندما يقول غالب هلسا إنّ الكاتب فيما يبدو يطرح قضيّة ميتافيزيقيّة، فهو ليس محقّاً تماماً، وليس مخطئاً مع ذلك. لأنّ القوى الغاشمة الّتي تصدر الحكم - سواء كان المدان بريئاً أو غير بريء، سواء - ليست موضوعة فقط

على الصعيد الميتافيزيقيّ، بل مشتبكة ومندمجة بالقوى الإنسانيّة البحتة على المستوى النفسيّ، أقصد، وبالقوى الاجتماعيّة البحتة، على مستوى الآليّات الثقافيّة والحضاريّة بمعناها الواسع الّذي يشتمل على شتّى عوامل القهر والعبثيّة بما فيها العوامل السياسيّة والاقتصاديّة، كما لا يحتاج الأمر إلى بيان طبعاً.

هذا النمط - أو إن شئت هذه الرؤية، بعناصرها تلك المركّبة، هي البنية الأساسيّة الّتي ما تفتأ تتكرّر، بإصرار لا يغيب، في كلّ قصص هذه المجموعة.

هل يجيب هذا التّحليل عن سؤالنا: عن العلاقة بين التشكيل والرؤية، ما الضرورة العضويّة لهذه اللّغة، وهذا التشكيل المسرحيّ - الحوار، وصياغة «النظرة» وتنزّه الكلمات عن الأخلاط الدّاخليّة الجيّاشة، وميكانيزمات تنمية الرعب، والإحباط، والإدانة المطلقة؟.

في إسار هذا الكابوس هناك رهافة الشاعريّة المخافت بها، الدقيقة، الّتي تحمل إلى هذا العالم المطبق عليه نسمة الشجيّ، وتنمّ - كأنّما بالرّغم من نيّة الكاتب المبيّتة - عن تعاطف عميق وأخوة حميمة بينه وبين الضحايا، وكلّهم - في النهاية - ضحايا..!

أنحتاج إلى أن نمضي في اختبار هذه «الرؤية - النمط» الّتي حدّدنا قسماتها في «الخطوبة»، باعتبارها بنية أساسيّة، في سائر قصص المجموعة؟

في «الأب» كلّ من الزوج وزوجته ضحيّة لواقع ليس فقط اجتماعيّاً بل يكاد يكون قدريّاً، الضغوط «الاقتصاديّة» نعم. ولكن لماذا انهيار أحلام الحبّ؟ أين كانت المصيدة؟ في الجهاز، في رسالة الانتحار؟ في ابتسامته الأولى؟ وما فائدة كلّ هذا الآن؟ ليس اجتماعيّاً ولا اقتصاديّاً أن تكون الابتسامة الأولى مصيدة، أو يمكن أن تكون. بل قوّة القهر الغاشمة ليست فيزيقيّة فقط. ولا من القلب فقط. وحتّى أمّ الزوجة الّتي تبدو عليها ملامح

الجلّادين تتّخذ في مسرح الحدث موقف الأب في «الخطوبة».

نمط الضحيتين بارز جدّاً في «الصوت والصمت» لا يحتاج إلى تأكيد. ولكن هذه القصّة الجميلة تظهر بوضوح للعيان ما كان خافياً وما يبدو ويخايل بالاختفاء في القصص الأخرى. إنّه ليس ثمّ عداء، ولا مقت، ولا مواجهة ماضية إلى نهايتها بين طرفي الصراع في هذه البنية الأساسيّة. حتّى لو أشارت الأمّ إلى أنّ ابنتها لا تحبّها ولا تكلّمها، فهناك رابطة حميمة بينهما، الرابطة الّتي تقوم بين الضحايا، رغماً عنهم، في مواجهة جلّاد غير متحدّد المعالم ولكن بطشه متعدّد الأذرع، وثقله لا يكاد يطاق. يشتبك في جسم الجلّاد غير الواضح ولكنّه رازح تحت قهر الحافز الفيزيقيّ البحت، وغواية الاستغلال والجشع. ونسق المواصفات الاجتماعيّة الجائرة، وفي الحبكة الثانويّة يتردّد صدى القهر القدريّ بموت الأب في حكاية الطفلين، ووقوع حادثة أمام كوبري قصر النّيل.

هل هناك في القصص كلّها عداوة بين الضحيّة الأولى الّتي نراها تسقط، والضحيّة الأخرى الّتي تقوم - كأنّها تمثّل دوراً بالفعل - بدور المعتدي؟ بين الخاطب والأب. بين البنت وأمّها، بين الّذي تلقّى اللّكمة وذلك الّذي ضربه. بين ثنائيّات المثقّفين والممثّلات والمخرجين والمثقّفات في «نهاية الحفل». بين المحبّ وصديقته في العمل في «أسماك ملوّنة»، بين فريق المتظاهرين الّذين انتصر ناديهم وفريق المهزومين الّذين ضربوهم في «المظاهرة»، بين مدحت الّذي يحبّ سميرة بينما هي «لم تحبّ أبداً»؟ وأخيراً بين ثنائيّات الضحايا «والجلّادين» - «الضحايا» في «كومبارس من زماننا»؟ هل تشي الرؤية - حتّى - بوجود هذا الغضب والحنق والتحفّز للقتال وانتضاء الأسلحة؟ أم أنّ العدو الحقيقيّ ماثل في الخلفيّة - أو مخيّم يظلّل المسرح كلّه بوجوده الرازح الّذي لا حيلة لكلّ شخوص الدراما بإزائه، تقريباً.

تقريباً، لأنّ التسليم لا يكتمل، دائماً. وبذرة التمرّد والاحتجاج - على

أنّها كامنة ودفينة عميقاً ـ بذرة قابلة للإخصاب والازدهار. ولكنّ الإيحاء بها مضمر. لا يتبدّى لا في الحدث ولا في تقرير ما هو مفصَح عنه، بل في صياغة خفيّة. واستعاريّة في معظم الحالات.

الخاطب في «الخطوبة»: «بدأت أصعد السلّم من جديد».

الزوج في «الأب» ـ على أنّه قد سلّم بأن ينجب ولداً ـ بعد طول تمنّع ـ وهو تسليم في اتّجاه الخصوبة والنماء ـ كما هو واضح: «ضحك بصوت خافت. وهو يطفئ نور الغرفة. ويخرج» وإذن فليس الحصار مضروباً حتّى النهاية. ليس محكم الإغلاق. فالرّجل يخرج إلى اللّيل!

ومن الممكن، بسهولة، تحقيق هذا الاستبسار في قصص المجموعة كلّها، واضحاً أحياناً ومُستخفَى به ودقيق النسج جدّاً في أحيان أخرى.

قال كمال: ليس هذا عدلاً، في قصّة «اللّكمة».

لعلّ في هذه العبارة ما يوحي بالفرق الأساسيّ بين عمل بهاء طاهر، وأعمال قورن بها مثل أعمال كافكا وكامي.

فليست رؤية بهاء طاهر عبثيّة. ولا اغترابيّة، بالمعاني المباشرة الّتي توحي أعمال كافكا وكامي بها.

يبدو عالم بهاء طاهر جائراً حقّاً، ومن غير سبب واضح في النهاية ولكنّه عالم محكوم، ومحكم. ليس المعنى فيه ـ وبالتالي العدل ـ غير موجود أصلاً، ولكنّه مفتقد، أو مغيّب. وهذا هو الفارق الأساسي بين افتقار العالم للدلالة، أساساً، ومن ثمّ فإنّ انتفاء العدل فيه انتفاء جوهريّ، حيث لا محل أصلاً للعدل أو للجور سواء في «عالم لم يصنع للإنسان» كما تجري عقيدة كامي، بعبارته، أو في عالم لا أمل فيه كعالم كافكا.

عند بهاء طاهر، العدل والمعنى، جوهر أساسيّ مسلّم به ولكنّه مفتقد، موضوع كمصدر ولكنّه معتدى عليه اعتداء مقصوداً، وبالتالي فهو ليس ميئوساً منه، بل على العكس. هو المسعى الخفيّ للعمل الفنيّ كلّه.

وبينما «العمل في قلب اليأس» هو عقيدة كامي. وبينما «اليأس الميتافيزيقي» هو جوهر عقيدة كافكا ـ على الأقلّ في جانب أساسي منها، فإنّ القهر ـ لا اليأس ـ هو العنصر المسيطر عند بهاء، والقهر ـ بتعريفه بالضرورة ـ موضوع للعمل. وحافز عليه. القهر قد يفضي إلى الإحباط، أمّا اليأس فنتاج انعدام المعنى، أساساً، في الكون، ونتاج انسحاب الأرضيّة نفسها الّتي يقوم عليها القهر. أرضيّة النقيض الّتي تفترض في داخل بنيتها وجود النقيض الآخر. أمّا اليأس الكونيّ فليس له نقيض. لأنّه مطلق ونهائيّ.

وحتّى الحصار نفسه ـ عند بهاء طاهر ـ يفترض إمكانيّة كسر الحصار.

واغتراب «بطل» بهاء طاهر ليس نتاج انعدام الدلالة والمعنى، بل افتقادهما، ومن ثمّ فإنّ مجرّد الوعي بهذا الاغتراب هو تجاوزه.

ولأنّ العبثيّة ليست هي رؤية بهاء طاهر، فإنّ التشكيل عنده ـ على هذا المستوى ـ محكم، وقوي الحبك، على خلاف تدفّق كامي وغنائيّته، وعلى خلاف الكابوس الكافكاويّ الّذي ينبني من التفاصيل الدقيقة المتراكمة في سياق لا سبيل إلى استكناهه ومعرفته وتفسيره إلاّ في ظلمة التسليم بقهر الكون ـ الله ـ الأب الّذي لا فكاك منه.

بعبارة أخرى فإنّ القهر عند كافكا ـ لأنّه مطلق ـ فهو مفض إلى اليأس والاستحالة.

والقهر عند كامي لأنّه بلا معنى، فإنّ اليأس مترتّب عليه ولكنّه، باختيار حرّ ومسئول، يمكن بل يجب أن نعمل فيه، وفي قلبه، لا ضدّه، بل من داخله.

فليس في عمل بهاء طاهر يأس ميتافيزيقيّ، ولا عبثيّة الوجوديّة الّتي تحيط بالالتزام وتحتويه.

ليست هذه الفوارق تكنيكيّة فحسب، بل هي نتاج فوارق الثقافة والتراث والموقف. ومهما ألقى كافكا وكامي بظلالهما على كُتّابنا، فإنّما أزعم

أنّه لا يصحّ أن نعتبرهما أسلافاً ولا آباء ولا حتّى رصفاء. فالهوّة بيننا وبينهم - على رغم المشاركة في الأرضيّة الإنسانيّة والثقافيّة العامّة العريضة - أعمق من أن تسمح لنا بأن نكون امتداداً لهم أو حتّى قرناء لهم.

لمعاني الحصار والإحباط والاغتراب عندنا تميّز خاصّ - بالضرورة.

ومهما كانت المؤامرة الخفيّة، الّتي تظلّل مسرح الأحداث عند بهاء طاهر، شاملة ويصعب الاهتداء إلى صانعيها فإنّ الإيحاء الكامن في صلب عمل بهاء طاهر - كما قلنا - هو أنّ الضحيّة ليست طريحة الأرض، تماماً، وليست بأيّ حال فريسة لليأس الكامل. المنافذ من الحصار قد تكون صعبة والطريق إليها قد يكون مختلط المعالم أو خافت الضوء، ولكنّها هناك، ليست المنافذ مسدودة ولا الطريق قد انهارت نهائيّاً.

تمتاز «نهاية الحفل» على الأخصّ، بأنّها مسرحيّة فصل واحد، بكل صياغتها، ونسيجها وبنيتها معاً. جرّب معي - أن تضع وصف المشهد وحركات الأبطال بين قوسين، كما يفعل كتّاب المسرح، وأن تضع الحوار كما يفعل هؤلاء الكتّاب، وسترى على الفور! لن تحتاج أن تحذف كلمة، أو أن تضيف كلمة!

وفي هذه الصياغة تتبدّى كلّ خصائص فن بهاء طاهر، نفاذ الحوار الّذي يرسم وحده الشخصيّة والموقف والحبكة معاً، ويومئ - بإفصاح - إلى رؤية القهر والإحباط، وإلى أنّنا كلّنا ضحايا، في داخل وضع اجتماعيّ شديد التحديد ولكنّه ينطوي - أيضاً - على ما يحتوي العنصر الاجتماعيّ ويتجاوزه في الوقت نفسه - إلى العناصر النفسيّة من ناحية، وإلى ما يمكن تسميته - مع قليل من التسامح النقديّ - بالعنصر الّذي يمت إلى القدر الإنسانيّ، بصفة عامّة. لكنّي أشكّ كثيراً في أنّ عنصراً ميتافيزيقيّاً ما - بالمعنى الدقيق - يمكن أن يُستشفّ في هذه الدراما الجميلة المؤسية معاً.

* *

أمّا «كومبارس من زماننا» فهي قصّة أكثر تركيباً، ونسيجها أكثر تنوّعاً وأعرض مدى من سائر قصص المجموعة، ولعلّها تومئ من حيث التشكيل إلى حلقة جديدة من قصص بهاء طاهر سوف يكتبها فيما بعد، من نوع «بالأمس حلمت بك» أو «محاورة الجبل». ولكن لهذا كلّه حديث آخر.

تقسيم هذه القصّة إلى أربعة مقاطع، أو اربع فقرات مفصّلة، مرقّمة، لكلّ منها راو، أو ممثّل - كما لو كان العمل مكوّناً من أربعة مشاهد - مازال يحتفظ بشيء من الصيغة المسرحيّة، وحتّى استئثار كلّ راوٍ، - تقريباً - بالمونولوج كلّه، بحيث يندر الأخذ والردّ المباشر، ويندمج الحوار المحكي في المونولوج، مازال أيضاً مسرحيّ التشكيل.

السؤال الّذي أعترف أنّني لم أجد إجابته هوّ هل هذا التشكيل نفسه قد أدّى إلى تخلخل الحبك المحكم الّذي عهدناه في النّصوص الأخرى؟ هل قصّة المهندس وامرأة صاحب العمارة - مثلاً - أو مطلّقته، وثيقة الصلة حقّاً بمجرى العمل فيما عدا أنّها بالطّبع تضيء جوانب منه وتسترسل في الإضاءة؟ هل قصّة السّجن ومشاهد التعذيب فيه، على روعتها وترويعها، نابعة من صلب العمل ومفضية إلى تيّاره الرئيسيّ حقّاً، فيما عدا أنّها تعمّق شخصيّة الرّجل - بكثير من التسامح النقديّ أيضاً - فقد كان من الممكن أن توجد هذه الشخصيّة، وتعمّق، دون حاجة لهذا المشهد كلّه، أم أنّ هذا مجرّد استطراد، مهما كان من مشروعيّته الخلقيّة وضرورته لرؤية القهر، ومهما كان من براعة الكاتب النادرة أنّه طعّمه بحسّ من الفكاهة السوداء جعل روعه أنفذ وأرهب؟

في ظنّي أنّ هذا التشكيل المفصليّ نفسه، على أربعة محاور، هو الّذي أغرى بالعمل على هذا النّوع من الاتّساع - وليس فيه ترهّل قطعاً - والتخلخل. وليس في هذا الحكم قيمة، ليس فيه إدانة ولا إبراء أيضاً، بل إنّ الاتّساع والتّرابط المفصليّ أيضاً قيم تشكيليّة لها دورها ووظيفتها.

والذي أقرّره ـ فقط ـ هـو اختلاف الصيـاغـة هنـا، عنهـا في سـائـر قصص المجموعة، ومحاولة فهم هذا الاختلاف.

إنّ نصّ بهاء طاهر، في النّهاية، هو نصّ حداثيّ، بالطرائق التقنيّة الّتي أشرت إليها، وبالرؤية الّتي ينطوي عليها العمـل، سواء. وهـو ينتمي إلى «الحساسيّة الجديدة» بل كان من صنّاعها وروّادهـا، وتحت قناع الخصـائص «التقليـديّة» في السّرد القصصيّ يصـل إلى مستـوى أسـاسيّ، جـديـد وغـير مسبوق: الوعي بالقهر وصياغته.

هذا فنّ، على كـلّ ما يبـدو، في البدايـة، من جفاف لغتـه، وتجرّدهـا، ليـس ممتعـاً فقط وشديـد الوثـاقة ـ في مجمله ـ ومحكم البنيـة، بل هـو مؤثّر، مـؤسٍ وباعث على الشجن أيضاً، وهو حافز على الغضب، كذلك، وهو داعٍ ـ أساساً ـ إلى فهم القهر على شتّى مستوياته، وإلى مواجهته.

ب ـ التورّط في «قالت ضحى»

«قالت ضحى» قصّة بديعة، بارعة الجمال.

وجمالها يأتي من أنّ بهاء طاهر يؤرّخ فيها، بذكاء وبلمسات ناقدة جارحة ورقيقة معاً، لحقبة مضطّربة وملتبسة من حياتنا، بما فيها من آمال عريضة وإحباطات عميقة، يؤرّخ لقاهرة الستينيّات بمعالمها الّتي اندثرت وكأنّه بقوّة الفنّ والحبّ يريد أن يبتعثها فتبقى أبداً وبمزاجها السّياسيّ والاجتماعيّ الّذي اندثر أيضاً كأنّما يريد أن يثبته في جوّ من الرثاء والحيرة معاً، لكنّه فوق ذلك يؤرّخ لتقلّبات الرّوح والفكر عند أبطاله، وللهوى المشبوب الّذي يحلّق بقلوبهم ويمزّقها ويطوح بها في شباك من العطب والمجد معاً.

بهاء طاهر صانع كبير من صنّاع أدبنا الحديث.

و«قالت ضحى» نقطة تحوّل فارقة في مسيرة صنعته الجادّة المُهمّة معاً، من حيث الصياغة ومن حيث الرؤية معاً، بلا انفصال ممكن بين الصياغة والرؤية.

منذ أن نشر بهاء طاهر أولى قصصه الّتي جمعها فيما بعد في مجموعته «الخطوبة» وحتّى كتب قصّته الشهيرة «بالأمس حلمت بك» كان عالمه هو عالم الكابوس الصّاحي المحدّد الماثل أمامنا ـ وفي داخلنا ـ بحياد صارم، عالم القهر البارد اليدين الّذي يسحق النّفس على مستويات عدّة، من غير نبرة عالية واحدة، من غير أيّ تهدّج أو اصطخاب، وكانت في هذه المرحلة تكاد تكون تقريريّة، حياديّة، متّزنة الإيقاع، خارجيّة، بمنأى ـ تماماً ـ عن جيشان العاطفة وعن حدّة النغمات. وإن كانت ـ مع ذلك ـ تشي بانفعال محكوم ودفين وغاضب.

في تلك المرحلة كانت النظرة الهادئة الّتي لا تقع تقريباً إلّا على ما هو

خارجيّ واضح المعالم، تكتم فوران الغضب والاحتجاج، تماماً، لكي تذكيه وتؤرقه، وتنفي عن عمله، كلّ صلة بالأغوار الداخليّة الحميمة للنّفس كأنّما بهذا النفي نفسه تشير إليها، من طرف خفيّ، وتثير مكامنها دون أن تمسّها، فقد كانت لغته مطهّرة، تلمع بنور متكافئ الإضاءة ليس فيه أدنى احتدام، ولكنّها طول الوقت «لغة ـ قناع»، نورها الهادئ الواعي يكشف ظلمه كابوس القهر على مستوياته النفسيّة والاجتماعيّة معاً.

وكأنّما بانقضاء حقبة الستينيّات، وعقابيلها في السبعينيّات أيضاً، استطاع الكاتب أن يكسر قبضة الحصار ـ في اللّغة وفي الرؤية ـ وانشرخ قناع الحياديّة الخدّاع، وخامر العمل دفء الشّعر وحرارة التورّط، وتنحّت الرصانة القاسية ـ قليلاً ـ أمام اختراق الغرابة وتقلّب الشجن، وتجسّد الرّمز، ورفرفت أجنحة الأسطورة ـ من بعيد ـ على ساحة المشهد الفنيّ الّتي مازالت ـ مع ذلك ـ مرصودة معالمها بدقّة الصنعة القادرة.

ومنذ «بالأمس حلمت بك» حتّى «أنا الملك جئت» و«شرق النخيل» أصبح ممكناً أن تتضافر عناصر النظرة الخارجيّة الثاقبة، والحوار اللاّمع، مع تموّجات الحلم الغامضة وشجن النجوى الحميم ـ هذا التضافر المتوتّر، القلق، هو أساس ما يميّز المرحلة الثانية من عمل بهاء طاهر، وما يعطي «قالت ضحى» خصوصيّتها.

* * *

«قالت ضحى» هي قصّة إحباط الآمال الّتي نيطت بحقبة تاريخيّة معيّنة في حياتنا، حقبة الستينيّات بما جلجل فيها من شعارات مدويّة وما تحقّق فيها من تغيّرات أساسيّة وما كانت «تنذر به رغم ذلك من شرّ مكتوم»، ومع الإدانة المفصّح عنها يتردّد في القصّة نداء شجن «بطلب العدل» ورثاء حزين أمام «مرض العدل»، وهي قصّة التوتّر الصّعب بين الحلم بالعدل الاجتماعي وبين الحبّ القاهر المسيطر من ناحية، وبين استشراء العطب في

قلب الحلم، وتفشّي الفساد في قلب الحبّ. وهو توتّر ينتهي - في داخل القصّة - بتفاؤل محزن لأنّه مستدعى، ومطلوب، تفاؤل غريب عن جسم القصّة لأنّه موضوع من صنع الإرادة وحدها، ومنتزع من الأسطورة وحدها.

«إيسيت (إيزيس) رحلت لكنّها ستعود.. فرساً بيضاء جامحة فوق الصحارى الصّفر من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار».

التوتر - أو الصراع - من أبرز خصائص فنّ القصّ عند هذا الكاتب، لأنّ السجيّة المسرحيّة هي من أهمّ سجايا هذا الفنّ - بهاء طاهر هو مؤلّف المواقف المركّبة وغير المحلولة تماماً، ومؤلّف الحوار الذكي الحصيف الّذي مهما بدا من سلاسته وتدفّقه وعفويته يحمل أكثر من دلالة، ويتشكّل من أكثر من نغمة.

وفي هذه القصّة على الأخصّ ليس هناك موقف واحد - ولا واحد - ينبسط أمامنا ببساطة، أو يعطينا نفسه على وجهه السّافر، أو يخلو من طبقة خفيّة تناقضه وبذلك تُغنيه، حتّى مواقف تحقّق الحبّ وازدهاره تأتينا مشدودة ومثقلة ومتجاذبة الأطراف ليس فيها دعة ولا استنامة.

في مواقف اكتمال الحبّ بين الرّاوية - الّذي لا نعرف اسماً له إلاّ أنّه يلقّب «فاوست» - وبين ضحى - إيسيت، تقول ضحى «بصوت مكتوم ومتوتّر نعم أنت لم تتعهّد شيئاً وأنا لم أتعهّد شيئاً ولكن هذا ما حدث فلا تقل أيّ شيء» وتضحك وتقول أنا سعيدة وقد استنار وجهها وإن علقت به الدّموع.. ويغوصان معاً بعد ذلك في قلب الموجة الّتي تغوص إلى قرار بعيد.. ثمّ تقذفهما الموجة إلى قمّتها بينما يرتجف القلب ويرتعد الجسد وتسأله ألا تعرفني؟ بنبرة مستغربة تكاد تكون عاتبة... وفي هذه الموجة تقول له: لا تبتئس.. سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل فيقول لها لست أوسير ولكن أشلائي في صدري.. وكان الموج يغلي في السديم.

هو ليس أوسير المخلص الحكيم قطعاً، بل أوسير الممزّق أشلاء، وهو أيضاً ليس فاوست، لأنّه مهما قامر بروحه من أجل حبّه، فإنّنا سوف نرى، في النّهاية، أنّه لم يخسر روحه.

الحبّ في هذه القصّة ـ وفي مجمل عمل هذا الكاتب ـ ليس بريئاً أبداً، ولا هو صاف مزدهر بشمس نقيّة أبداً، بل ملتبس، مركّب، متوتّر حتّى في اكتمال تحقّقه. هو حبّ فاوستي، فادح الثّمن، ومن رهائن «الشيطان» الطبقيّ.

وتلك خصيصة في كلّ العلاقات المتشابكة في هذا العمل.

صداقته مع حاتم ـ مثلاً ـ صداقة عميقة ومقوّم أساس من مقوّمات وجدان هذا الرّاوية المعذّب أبداً والممزّق أبداً، ومع ذلك فإنّ الخيانة تضرب بشريانها الخبيث في جسم هذه الصداقة، لا تلغيها ولا تقتلها، هذا الحلّ من شأنه أن يجعل الأمور ساذجة، بل تحتوي الصداقة على خبث الخيانة ـ من الجانبين في النّهاية ـ وتعيش معه، بل تغتذي منه وتزداد قوّة ووثاقة به.

وبدرجة أقلّ.. ولكنّها ليست أقلّ وضوحاً ـ تتركّب علاقة الرّاوية بسيّد (وسيّد يكاد يكون رمزاً وإن لم يقض الرّمز عليه تماماً) من عنصريْ تجاذب وتنافر يعملان عملهما طول الوقت، ولك أن تستشفّ ذلك في كلّ العلاقات، وكلّ المواقف، في القصّة، ولو كانت ثانويّة أو مؤيّدة، على نحو ما نرى في علاقته بأبيه، وأمّه وأخته، ووكيل الوزارة سلطان بك. وهكذا ليس ثمّ تسطّح المواضعات القالبيّة المأخوذة على وجهها، بل غنى التركيب والتقلّب والجيشان الّذي نعرفه في الحياة والّذي نجده هنا مصوغاً بصنعة ماكرة وملهمة معاً.

هذا ما أعنيه بالسجيّة المسرحيّة في عمل بهاء طاهر ومن خصائص هذه السجيّة أيضاً أنّ الحوار هو الأداة والوسيط الفنّيّ الأساسيّ في هذا العمل.

إنّ القصّة تجري كلّها بضمير المتكلّم الفرد. ولكنّه ليس ضمير النجوى الفرديّة الذّاتيّة الّتي نذكرها في الأعمال الرومانتيكيّة، على العكس المتكلّم الفرد - الرّاوية - يعتمد ثلاثة أوجه أو ثلاث طرائق للحوار:

الوجه الأوّل هو طريق السّرد، والحكاية الّتي تبدو موضوعيّة، تقليديّة، تروي حكاية أو تصف مشهداً، أو ترصد ما يجري، أو تتذكّر ما جرى، أو ترسم أشخاصاً، وعلى هذا المستوى نجد مرّة أخرى كلّ إنجازات بهاء طاهر: اللّغة المتنزهة الّتي تكاد تكون مجرّدة وحياديّة، الاقتصاد البارع، اللّماحيّة، الموسيقيّة الهادئة، والسلاسة الّتي تبدو عفويّة ولكنّها مشغولة شغلاً دقيقاً بتوازن دقيق.

والوجه الثاني يندرج تحت الوجه الأوّل وهو متضمّن فيه ومنفصل عنه في آن. أعني وجه الحوار الّذي يجري على سننه التقليديّة: قال، قالت، قلت. ويمكن أن نعتبره تنويعاً على الوجه الأوّل وامتداداً له، ومن ثمّ ففيه كلّ خصائصه، بتجديد أكثر، وتحميل أكثر لتعدّد الدلالة، ومقدرة أكبر على صنع المفاجأة من خلال الجمل الحواريّة غير المتوقّعة.

وفي تضاعيف هذا الحوار يمكن أن تأتي «الحكاية» أو «استعادة الحكاية» أو «حكاية التّفكير» أيّ تقليب أوجه قضيّة وتقرير موقف، كأنّما هي كتل الجليد - من غير برودة، بالعكس - الطّافية على تيّار نهر متدفّق، لا يظهر منها إلّا القليل وتوحي بجسمها وجرمها الكبير الغارق تحت سطح الحوار.

ولعلّ حاتم، صديق الرّاوية الملتبس، زعيم الطلبة في القديم، الّذي لا يمكن اعتباره انتهازيّاً مهما كان من مسايرته للأوضاع، المخلص المتخبّط الّذي يبدو أنّه يعرف طريقه تماماً مع ذلك، إلى آخره - لعلّه هو الّذي يفيد تماماً من هذه التقنيّة، في حكايته ونشأته ومتاعب عائلته مثلاً، ثمّ في حكايته لمتاعبه الفكريّة وتحليله التاريخيّ - الشخصيّ - لتطوّر مسار الثّورات (الفقرة ١٩).

ولكنّها تقنيّة شائعة في القصّة كلّها، يفيد منها الرّاوية كما تفيد ضحى، ويستخدمها سيّد كما يستخدمها الدكتور، وهكذا.

أمّا الوجه الثّالث للحوار - بضمير المتكلّم الفرد - فهو الّذي تتميّز به المرحلة الثانية من عمل هذا الكاتب. وهو ما يمكن أن نسمّيه «النّجوى الشاعريّة» حيث يتّخذ الحلم، والرّمز، والأسطورة، والمجاز، مكانها، أخيراً، بعد أن كانت قد نفيت تماماً في المرحلة الأولى من كتابات بهاء طاهر.

السمة المفاجئة في هذا الوجه من الحوار أنّه يأتي موجّهاً إلى المخاطب، أي أنّه يتّخذ شكل التوجّه المباشر بالخطابات إلى طرف ثانٍ، سواء كان غائباً - على نحو نجوى الرّاوية إلى حبيبته في لحظات الاحتدام الحميم والفقدان الموجع كأنّه نداء - أو كان الطّرف الثّاني حاضراً كأنّه غائب مع ذلك، على نحو نجوى ضحى إذ تروي أسطورتها الخاصّة عندما توحّدت بايزيس، وتتّجه، بهذا الخطاب إلى الرّاوية الّذي لا يكاد يتدخّل في الحوار.

وهذا الوجه الثّالث هو الّذي يحمل، وحده تقريباً، كلّ شحنة الشّاعريّة، وهو وحده الّذي يغور، بعيداً عن إطار الشّكل الحياد التغريبيّ، إلى المناطق الحميمة الجيّاشة بالحبّ والرمز وأصداء الأسطورة.

من أمارات البناء الموسيقى المحكم في هذه القصّة أنّ هذا الوجه الثّالث، أنّ النّجوى الحميمة المحتدمة، التي تأتي في منتصف القصّة تماماً، هي بؤرة القصّة وسرتها المركزيّة، ولبّها الغائر.

بعد أن تطرد القصّة على سننها المألوفة، ويمضي السّرد الحواري - أو الحوار السّردي - على وجهه، وبعد أن نعرف الأشخاص وتتابع الأحداث، وتتصاعد حبكتها في خطوطها المتراكبة بحذق حتّى تصل إلى ذروتها، وبعد أن تشرق العلاقة بين الرّاوية وضحى، في مشهد من أجمل مشاهد القصّة الحديثة، أمام نافورة متألّقة بحبّات ماء بلّوريّة، وفي محضر ثروة من

الأزهار، وبعد أن تأتي لحظة اكتمال العشق الّتي لن ترجع أبداً ـ فقد كانت الشّمس في طريقها للمغيب ـ تغوص القصّة فجأة في منطقة الشّعر والأسطورة، منطقة ترتادها نجوى الرّاوية إذ ينادي حبيبته ويريد أن يسترجعها، والرّاوية ـ فجأة ـ ينفصل عنّا، لا يعود يتحدّث إلينا ولا يعود ينقل إلينا ما دار وما يدور من حواره، بل هو يتحدّث فقط إلى حبيبته، يخاطبها، يناديها، وتكشف له عن سرّها الأسطوريّ، هما وحدهما الآن، أمّا نحن الّذين كان يخاطبنا ويحكي لنا، فقد نُفينا. لم يعد لنا ـ نحن الّذين كنّا معه ـ حضور.

وفي هذه النّجوى المتبادلة بين الحبيبين نعرف، نحن، شيئاً من جوهرنا، كما نعيش، معهما، جوهرهما.

ومن هذه النقطة المحوريّة يبدأ انهيار العلاقة ويتّضح تدهور الأمور، وتسير القصّة في خطّ هابط وغائر باستمرار نحو عطب العلاقة تضافراً مع فساد الأمور على المستوى الاجتماعيّ والسياسيّ.

ذلك أنّ الهمّ الاجتماعيّ والسياسيّ لم يفارق القصّة لحظة واحدة، لأنّه هو ـ لا غيره ـ مناط العمل كلّه. «السياسة مأكله ومشربه». ولم ينسها قطّ وبأكبر قدر من التبسيط فإنّ شفرة القصّة الحقيقيّة هي التوازي ـ بل الاندماج ـ بين بنيتين أساسيتين: علاقة الحبّ، على المستوى الشخصي (والأسطوري؟) وطلب العدل، على المستوى السياسيّ والاجتماعيّ، (والأسطوري أيضاً؟).

والخطّ الّذي يربط بين البنيتين ويضفرهما خطّ صاعد من الأمل والشغف، والبحث، ومقاربة التحقّق، في بؤرة القصّة، ثمّ هابط نحو الإحباط، والإجهاض، والعطب، والفساد، والتردّي، ويأتي استرجاع أسطورة إيزيس وأوزيريس (إيسيت وأوسير) لكي يجمع بين هذين المسارين، لكي يحلّ المأزق حلاً خارجياً، باستدعاء الأسطورة. وهو حل

يأتي فقط باستدعاءِ موضوع. ولا ينبع من مسار العمل نفسه... ولذلك فهو حلّ حزين.

* * *

ومع ذلك فلا أريد أن أقول إنّ الشّفرة في هذا العمل الفنّيّ البديع، مبذولة ومتاحة وسلهة الفكّ. ففي غمار هذا العمل - شأن كلّ عمل فنّيّ حقّ - مناطق حيّة ومتوهّجة تتأبّى على التشفير، وتلهمها لوعة متوهّجة تستجيب لها لوعاتنا ولواعجنا، وتتحقّق لنا نشوة المعرفة الصعبة.

ولكنّ مشهد الإجهاض الّذي يأتي مباشرة بعد بؤرة ازدهار الحبّ، إجهاض ضحى، فيزيقيّاً، عضويّاً، مدمّراً للعلاقة، لا يكاد يبدو لنا وليد الصدّفة البحتة، ولا هو مقحم وغير ضروريّ، إنّ تبريره الوحيد إنّما يقع على مستوى آخر - وأساسيّ - هو مستوى مسار العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة، بالضبط، في حقبة الستينيّات.

ألم أقل إنّ بهاء طاهر إنّما هو مؤرّخ اجتماعيّ، كما هو مؤرّخ لمنازع الفكر ومحبّات القلب، معاً، وإنّ في هذا التضافر سرّاً من أسرار جمال هذا العمل؟

وليست حرب اليمن - في هذه المسيرة - من قبيل الصدفة، أيضاً، فلعلّني أرى فيها بنية داخليّة مبثوثة في العمل كلّه، تتساوق وتتجاذب أصداؤها مع البنيتين الأساسيتين في القصّة: طلب الحبّ أو مرض الحبّ من ناحية وطلب العدل أو مرض العدل من ناحية أخرى.

أمّا التساوق بين هذه الأنساق الثلاثة (وغيرها من الأنساق الثانويّة من نحو علاقة الأب والأمّ، وعلاقة الرّاوية بأخته سميرة) من ناحية، وبين نسق الأسطورة الأوزيريّة المستدعاة، من ناحية أخرى، فهو عنصر من عناصر التوتّر غير المحلول، في تصوّري، عنصر قلق، على ما فيه من بلاغة شاعريّة، على ما فيه من مسّ لطبقة غائرة من تراث الوجدان.

وإذا كانت صياغة «مرض العدل» من صنع الرّاوية - أو الكاتب الّذي

يتّخذ من الزّاوية قناعاً فنّيّاً موضوعاً على هواجسه هو نفسه ـ فإنّ «مرض الحبّ» يستشفّ من صيغة العمل كلّه. وقد رأينا أنّ مرض الحبّ ينصهر بمرض العدل ويعكسه في الوقت نفسه: على أكثر من مستوى، ومنها مستوى الأسطورة المستعارة كأنّها مرآة غائرة مجلوبة من زمن آخر تخايلنا في آن بأنّها تدور في غير زمن وكأنّ إيسيت ما تفتأ تظهر وترحل وتعود من غير نهاية.

إنّ القلق الأساسيّ في استعارة الأسطورة هنا هو أنّ الأسطورة بطبيعتها غير تاريخيّة، بينما جوهر هذا العمل هو التّاريخ. ومهما كان مصدر الأسطورة تاريخيّاً فإنّ بعدها الميتافيزيقيّ هو البعد الأساسيّ، وخاصّة إذا انقضت الظّروف التّاريخيّة المحدّدة الّتي ولدت فيها الأسطورة، وخاصّة إذا استدعيت الأسطورة في العمل الفنّيّ. وإذا كانت أسطورة إيسيت تدور حول الخصب بعد المحلّ، تاريخيّاً، فإنّ قيمتها الباقية هي الخصب البعث، والقحط الموت، وهي قيم ميتافيزيقيّة لا يمسّها عمل هذا الكاتب ولا يقاربها. إنّه يستدعي هذه الأسطورة أساساً لكيّ يضع حلاً للمأزق الاجتماعيّ والسياسيّ الّذي يرصده بدقّة بالغة. والمفارقة هنا هي بالضبط أنّ المأزق الاجتماعيّ والسياسيّ لا يمكن أن يحلّ إلا حلاً اجتماعيّاً سياسيّاً، ويكاد اليأس من هذا الحلّ يؤكّد نفسه خلال القصّة كلّها، من أوّلها إلى ما قبل آخرها بفقرة واحدة، مفاجئة.

يكاد، ولا ينطبق.

لأنّ هناك بالفعل إشارة إلى الحلّ، من داخل الموقف لا من خارجه، كلّما ظهر سيّد.

ولذلك فإنّ شخصيّة سيّد هي الشخصيّة الوحيدة المصمتة الأحاديّة، الكاملة الاتّساق مع نفسها، التي لا ينالها شرخ التناقض الداخلي. هي بالفعل شخصيّة تقارب الرّمز، أو الرّمز الّذي يتجسّد في شخصيّة لأنه يحمل قيمة المستقبل، لأنه جماع العناصر الإيجابيّة، لأنّه الكادح النبيل، لأنه

يناضل بلا هوادة وبلا تردّد لا لكيْ يصعد من قاع المجتمع إلى وضع يؤمن فيه لنفسه الحياة الكريمة فقط، بل لأنّ كلّ الفساد الّذي يمور حوله، وكلّ الشكوك والريب، وكلّ زيف الشعارات. وكلّ الأكاذيب والتعلات، كلّها لا تمسّه. سيّد نقاؤه مطلق. وعلى أنّه مرسوم بكلّ البراعة وكلّ حذق الصنعة، فهو يكاد يكون غير إنسانيّ وغير تاريخيّ، فليس عنده لحظة ضعف واحدة ولا نقطة ضعف واحدة. نحن نطمئن - تماماً - إلى سيّد مقابل الرّاوية البطل، وصديقه حاتم اللّذين يكوّنان على نحو ما، وحدة واحدة، أصولها الطبقيّة هي البوراجوزيّة الصّغيرة المثقّفة، هناك ضحى الّتي هي في وجه ما، سليلة البرجوازيّة العليا الليبراليّة، الطبقة الغاربة المندثرة بكلّ رقّتها وقسوتها معاً.

ومقابل سيّد هناك سلطان بك الّذي لا نكاد نراه أو نسمعه إلاّ في فقرة باعتباره السلطة التحتيّة الفاسدة الّتي تحبط كلّ مشروعات القيادة السياسيّة العليا، ومن ثمّ تطعن مشروعيتها الثوريّة في الصميم.

أمّا ضحى، من وجه آخر، فليس عندي شكّ في أنّها ستظلّ امرأة فريدة في أدبنا الحديث، ليس فقط لأنّها اكتسبت من أسطورة إيسيت وهجاً خاصّاً بها، بل أيضاً وأساساً للغنى الفاحش الّذي أغدقه الكاتب عليها، وهو غنى إنساني حقّاً وأساساً - وليس بالضّرورة غنى أسطوريّاً - وتناقضها الدّاخلي وحسّها بهذا التناقض هو الّذي ينفي عنها مجرّد المعادلة الأسطوريّة، بل يجعلها أغنى من معادلها الأسطوريّ، بمعنى ما.

* * *

عند بهاء طاهر مقدرة على الدعابة، أو التهكّم الخفيّ المرهف اليدين، أو السخرية الخفيّة، لا نكاد نجد لها مثيلاً عند معظم كتّابنا.

وهذه المقدرة هي الّتي تجعله إنسانيّاً، وموجعاً في الوقت نفسه: انظر كيف يخفّف - ويرهف - من جديّة الأشواق وسذاجة المثاليّة عندما يذكر

مظاهرات الطلبة أمام ثكنات قصر النّيل، وانظر كيف يجعل ممارسة الجنس في بيوت المقابر شيئاً مؤسياً لأنّ شريان التهكّم والسخرية يسري فيه، من غير أدنى قسوة ولا أدنى إدانة. بل انظر إلى راويته كيف يسخر بنفسه وبالأسطورة كلّها، من غير مرارة.

هل في سخريته الهادئة بنفسه مقدّمة لخلاصه، إذ عرف كيف يقبل نفسه، ولعلّه عندئذٍ عرف كيف يغفر لنفسه ما لم يستطع من قبل أن يغفره أبداً عندما خان صديقه ووشى به، لا أمام الرّصاص بل أمام الأحذية السوداء، وهل كانت مقدّمة الحركة الأخيرة في القصّة، إذ ينتشل الرّاوية نفسه من حمأة التردّد والشكّ المستمرّ وإدانة النّفس «لست كبيراً بما فيه الكفاية» لكي يضرب، ويردّ الضربات، لكي يدفع بالفساد ـ على الأقلّ ـ خارج بيته، ولكي ينضوي تماماً في النّهاية مع سيّد، دون تردّد، لأنّ سيّد هو رمز المستقبل؟

لعلّ هذه الحركة الجدليّة، على المستوى الإنسانيّ والاجتماعيّ معاً، (وليست غنائيّة الأسطورة ولا شاعريّتها) هي القيمة الكبيرة من بين قيم أخرى في هذه القصّة الكبيرة.

(*) قالت ضحى، بهاء طاهر، روايات الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٥.

عبده جبير و«تحريك القلب»(*)

رواية التجاوز لا الانهيار

أحبّ أوّلاً أن أحيّي ظهور هذه الرّواية بل أن أحيّي الرّواية نفسها. أحيّي ظهور الرّواية لأنّها من الأعمال التجريبيّة التي تسفر عن وجهها بصراحة لتقول: «هذا عمل تجريبي»، سواء في الشّكل أو في البناء أو فيما حاول الكاتب أن ينقل إلينا من مضمون. في هذا النّوع من الإسفار والجرأة والاقتحام ما هو جدير دائماً بالتحيّة، في حدّ ذاته.

نحن بإزاء عمل لا هو معتاد ولا هو تقليدي. وبداية، يفرض العمل بمجرّد شكله وطريقة تركيبه، فكرة «التجريبيّة».

هذه الرّواية ليست مكتوبة بطريقة السّرد المعتادة، ولا حتّى بطريقة التجارب الأخيرة التي انتهجت الصيغة التجديديّة، هذه الصيغة نفسها أصبحت نوعاً من أنواع التقليد، الصيغة التجديديّة بمعنى كسر السّرد، تحطيم التسلسل الزمني، استخدام المونولوج الداخلي، اختلاط الأزمان، هذه الصيغة التي أصبحت بالفعل، من فترة ليست بالقصيرة، كما لو كانت هي نفسها تقليداً، إنّما الجديد في هذه الرّواية أنّها خرجت أيضاً على هذا التجديد «التقليدي»، لأنّها تتّخذ شكلاً محدّداً يقول الكاتب عنه إنّه الشكل الموسيقي، ويؤكّد أنّه استوحى التركيب الموسيقي السيمفوني.

* * *

يمكننا أن نبدأ على الفور بمسألة الشكل.

يمكننا الدخول في: لماذا اتّخذ عبده جبير هذا الشكل؟ وهل وفّق الكاتب في هذا الشكل الذي اختاره؟

نجد مباشرة أنّ الرّواية مقسّمة إلى أنواع من الفصول «وقد أثبت لها مفتاحاً»: فصل أ. فصل ١. مشهد يتكرّر. وبعد ذلك أصوات كما هو معروف، ينفرد كلّ صوت من هذه الأصوات بفصل، ثمّ تتكرّر المشاهد مرّة أخرى، ثمّ تعود الأصوات، وبين كلّ مجموعة، أو توليفة موسيقيّة من هذه الأصوات يظهر الفصل الذي لا نجد فيه المتكلّم، إلاّ إذا أعطينا للرّاوي صوتاً، هل هو صوت البيت الذي يتكلّم؟ أم هو صوت الكاتب؟

سأجد على الفور أنّ هناك نوعاً من التّرداد أو إيقاع الأصوات.

لماذا تردّدت هذه الأصوات؟ وكيف تردّدت؟

لو نظرنا قليلاً فسنجد نسقاً خاصّاً في ظاهرة تردّد الأصوات، إنّني أتناول الآن الشكل فقط. لن أتناول الآن الشخصيّات أو الأحداث، إذ أفترض أنّ ذلك يمكن تناوله من خلال مسألة الشّكل، إذ لا يمكن الفصل بينها.

ما هو هذا النسق؟ هل هو محسوب أم غير محسوب؟.

نجد أنّ هناك دورة لكلّ شخصيّة من الشخصيّات السّبع، بالإضافة إلى البيت إذا افترضنا أنّه شخصيّة ثامنة، أو الشخصيّة المحيطة، أو التي أعتبرها الشخصيّة الهيكليّة التي تضمّ وتحيط بكلّ هذه الأصوات. نجد أنّ كلّ صوت يتردّد خمس مرّات بالضبط. لكن التردّد لا يأتي بشكل ميكانيكي ولا يأتي كلّ صوت بنفس التصميم ونفس الإيقاع، إنّما تكتمل دورة الأصوات كلّها عدّة مرّات، وعلى عدّة إيقاعات، تكتمل عند الفصل الثالث، إذن نفترض أنّه في ثلاثة فصول تكتمل دورة، هذا معناه إيقاع سريع. وتكتمل الدورة في المرّة الثانية عند الفصل العاشر، إذن فإنّ هنا سبعة فصول، هنا إيقاع طويل، تكتمل الدورة للمرّة الثالثة عند الفصل (١٢) بعد فصلين اثنين، فإذن هذا إيقاع سريع جدّاً، وبعد ذلك في المرّة الرابعة تكتمل الدورة عند الفصل (١٦) إذن فقد رجعنا هنا إلى إيقاع طويل، وفي المرّة الخامسة والأخيرة تكتمل الدورة عند آخر الفصول، عند

الفصل (٢٣) فهذا إيقاع طويل أو بطيء، هذا إلى أنّ الفصول السبعة الأخيرة فصول أقصر وأكثر تلاحقاً.

هذا عن الإيقاع، لكن هذا التردّد للأصوات ما معناه؟ وكيف يأتي؟ كيف تتركّب الأصوات؟

نعرف أنّ هذه الأصوات هي أصوات ونّاح، وسالي، وعلي، وسمراء، والأمّ، وصيام، والأب، فهذا هو الترتيب الذي تأتي به الأصوات في المرّة الأولى، وأترك الآن مشهد البيت، فالبيت يظلّ موجوداً، إنّه ليس مجرّد ظهور متكرّر، ليس صوتاً يعلو ويخفت، بل هو متغلغل في الرّواية كلّها من أوّلها إلى آخرها.

* * *

إذا انتقلنا إلى مناقشة بناء العمل نفسه فإنّ لدي من البداية عدّة محاور يمكن أن يدور النظر حولها، كالشخصيّات مثلاً، ثمّ ما هو سمة مميّزة حقيقيّة في الرّواية، أعني تقلّب الفصول أو أوقات النهار والليل على البيت بما في ذلك من اندماج بين دور الزمن وتركيب الشكل الفنّي.

ثمّ ننتقل إلى المحور الثالث: هذا الشّكل الفنّي نفسه وما حاول المؤلّف أن يسمّيه «بناء» موسيقيّاً وما أعطى له تفسيراً. ثمّ المحور الرابع الذي يتمثّل في اللّغة، ثمّ أخيراً ماذا تريد أن تقول الرّواية؟ على الرّغم ممّا يبدو من سذاجة هذا السّؤال، لأنّه ليس هناك عمل فنّي يمكن أن نشير بأيدينا على نحو مباشر ونقول هذا العمل يريد أن يقول هذا، إلاّ إذا كان عملاً سيّئاً، فليس هناك في الفنّ ما يمكن أن يترجم إلى قضيّة تقال هكذا، بصيغة تقريريّة: «هذا العمل يريد أن يقول هذا أو ذاك». العمل الفنّي كيان مستقلّ وحيّ يستعصي دائماً على الترجمة إلى وسيط آخر، وسيط القول المباشر، وخاصّة إذا كان العمل الفنّي جيّداً أصابه حظّ من التوفيق، كما

أصاب هذه الرّواية حظّ كبير من التوفيق، في هذه الحالة يصعب أن نقول ماذا يقول العمل الفنيّ، على نحو مباشر.

* * *

فإذا أتينا إلى الشخصيّات وجدنا أنّ إحدى شخصيّات الرّواية تسمّي الشخصيّات الأخرى بـ «الكواكب السّبعة». فما هي هذه الكواكب السّبعة؟

نحن نجد الأمّ هي التي تحمل هموم العائلة ونظافة البيت والعناية به إلى آخره، هي عمليّة، هي واقعيّة. وذلك على رغم ما يضنيها من آلام، بل ربّما كان ذلك بسبب ما يضنيها من آلام، وهي وحدها في هذا العمل الفنيّ، الكائن الإنساني الصلب، المتعاطف مع الجميع، المضحّي من أجل الجميع، وهي التي تضمّ بداخلها كل الشخصيّات. وحدها هي صاحبة الرؤية في الموت الجماعي (لن أعمد إلى الاقتباس. أحيل على صفحة ٦٦ من الرّواية ط (١) دار ألف. القاهرة ١٩٨٢) الأمّ ترتبط بالبيت. كأنّ البيت هو نوع من جسمها الخارجي، أو هو جسمها الآخر عضويّاً، متلاحماً معها، كأنّ البيت والعائلة هما جسمها الحقيقي، وليس ذلك الجسم المريض، المضنى بالآلام، المعني بمشاكل المطبخ ونظافة البيت.

على العكس من ذلك تماماً، نجد الأب يكاد يكون شخصيّة خارجيّة، ويكاد يكون شخصيّة ليس لها دور، حتّى في البناء، وعندما ننظر في تحليل الفصول وتردّد الأصوات، نجد الأب شيئاً كما لو كان لا لزوم له، توصيفه الواقعي هو أنّه تاجر. بقّال في الغالب. وروتين حياته اليومي يجري على وتيرة مطردة: المقهى صباحاً، والشيشة، والدكّان، الذي افتتحه بعد الوظيفة، دكّان قديم متهالك، ضيّق، مغبّر، يبدو الأب بشكل ما وقد جاء بنوع من التوحّد، أو التقمّص مع «البيت» في الصورة العكسيّة، بينما الأمّ تتوحّد مع البيت في الصورة السويّة: البيت الحي، العضوي، الذي يربط

العائلة، الذي يكاد يكون هو جسمها، أمّا الأب فيتقمّص مع البيت الذي ينهار، البيت القديم، الأحجار المتساقطة، هو ركام، هو حطام، الأب شخصيّة ساقطة، متهالكة، ينعكس هذا في تصوّر وجوده كلّه، هذه السّمات الأساسيّة في شخصيّة الأب: الشيخوخة والإحباط والملل، أي السّقوط والانهيار والتحلّل.

هناك شخصيّة «وضّاح»، مقاتل، حالم، جندي في أحد حروبنا المختلفة، درس التّاريخ، مقتنع بأنّه وحده، وأنّ كلّ من يعرفهم لا يفعلون شيئاً له، ولا لشيء، إنّ الكلّ لا جدوى منهم بالنّسبة له، وبالنّسبة للأشياء بصفة عامّة، فهو «لن يعقد قرانه على أحد» كما يجري تعبير من تعبيراته، هو صحراء، محاصر من كلّ جانب، لكنّه في نفس الوقت وجود دافئ.

الملاحظ هنا أنّه ينتهي باستعادة صورة من الماضي، صورة رمسيس، والفراعنة وجنود الحروب القديمة، كما يستثير صورة أبي زيد الهلالي، وهذا ـ على الفور ـ يعطينا إيحاءات بحروبنا في سيناء.

وبشكل شاعري ومتخلّل للرّواية كلّها، له نداء قد يكون هو المفتاح لشخصيّته، لأنّه ينادي: «أنتم يا من هناك»، ولا أحد يردّ عليه، في داخل الرّواية، ولكنّي أتصوّر أنّ الرّواية كلّها ـ خارج كلّ الشخصيّات ـ هي التي تردّ عليه، أو على الأصحّ هي الردّ الوحيد على النداء.

الشخصيّة التالية هي «سمراء» إذ أتناول الشخصيّات بترتيب ورودها في الرّواية. سمراء أرملة تزوّجت مرّتين، تعمل في بوتيك، وربّما كان عنوان الرّواية مأخوذاً منها، لأنّه لأوّل مرّة «تحرّك قلبها» في الحمام وأغمي عليها، تحدث هذه الحادثة إذ تعيش بآلام الوحدة، وعنفوان الوحدة، فهي على علاقة بصاحب البوتيك، وصاحب البوتيك قد رسم بتخطيط جيّد، محترم بقدر ما يمكن أن يرسم مثل هذا التخطيط، ليست صورته فذّة، لكنّها صورة متقنة، صحيح أنّها معتادة، ولكنّها كفء في الوقت نفسه.

سمراء تعيش إذن في نوع من اليأس، ونوع من خيبة جنسيّة، فهل هذا اليأس أو هذه الخيبة، في هذا السياق، أو بهذا التلوين هو الذي يسبّب موقفها المفصّح عنه والمعروف من مظاهرات الطّلبة، إذ تقول: «فليحطّموا كلّ شيء، ليتني أنضمّ إليهم». ليس هذا موقف الاشتراك أو المبادرة أو الاقتحام، هذا موقف اليأس والخيبة، ومن الواضح أنّ لديها سمة مازوكيّة.

وإذ أفيض قليلاً في وصف الشخصيّات فلكي أعرّف بماذا تدور عليه الرّواية، وكيف تدور عليه الرّواية.

سمراء تستعذب الألم إذن، سواء كان في الحبّ، أو حتّى في الجنس، وهناك مشاهد شديدة الوضوح في هذا السياق، وفي الرّواية من هنا، وفي خلال العمل كلّه، قدر من الجرأة البسيطة والجيّدة، في تصوير المواقف العضويّة مثلاً، هي تمرّ بالأزمة الشهريّة التي تمرّ بها كلّ امرأة، فهذه رواية تجرؤ على أن تصوّر هذا بوضوح، وهو ما يندر أن يصوّر عندنا في الأدب العربي الحديث الذي يفترض أصحابه، عادة، أنّه شيء «مهذّب»، و«متسام» وبعيد عن الحياة العضويّة بكلّ حرارتها، وما فيها من خشونة أو كثافة أو «قذارة».

ثمّ هناك «صيام» أحد الإخوة: طالب يدرس الآثار، أيضاً هو كـ «وضّاح» الذي يدرس التّاريخ، فاللرّواية علاقة بالتّاريخ، لاشكّ، حتّى بالشكل المباشر الذي قد يكون فجّاً، اي أن نأتي بشخصيّات متورّطة ومنغمسة بشكل عملي ومسرود في الآثار والتّاريخ، فلهذا دلالته.

«وضّاح» يفتح دكّان أبيه ويواصل مسيرته، وأيضاً هناك صرخته: «دعونا من حركة القلوب» اهتمامه بكرة القدم يبدأ باهتمامه ببنات الكليّة، طالب ككلّ الطلاّب وصورته سهلة، إنّ رحلة التنقيب عن الآثار هامّة هنا، وتسفر فيه عن جانب آخر لا يبدو في البداية، فلا يعود هذا الطالب

السّهل، العادي، البسيط، المتحمّس للكرة والبنات بـل يبدو هنـا شخصيّة تحاول التعمّق في فهم جسد مصر.

أمّا «سالي» فهي الأخت الثانية، سكـرتيرة، تتعلّم الفـرنسيّة، ولن تجيـد الفـرنسيّة أبـداً، وهي أيضاً تمـرّ بنفس الأزمة الشهـريّة التي تمـرّ بهـا أختهـا ولكنّها تحبّ الهدوء، والنّظام، والمصلحة، والنّظافة، وتمقت المظاهرات على عكس أختها، وهي أنانيّة بشكل سافر جـدّاً، ولكنّها مقتنعة أيضاً، بشكـل سافر، ولأنّها أنانيّة بأنّ الكلّ أنانيّون، فإنّ النّاس كلّهم أنانيّون.

«علي» شخصيّة أخـرى، هو مهنـدس ذهب إلى ليبيا، وجـاء معه بنقـود وعـربة، أي جـاء بغنائم السّفـر المعتادة، وهـو جـامـد، «كـلّ شيء يمـوج ويتحرّك إلّا قلبي»، هكذا يقول.

وعندما يعود لا يجد البيت، فكأنّ عودته هي نذير أو قرين السّقوط.

هذه تفاصيل، مجملة مع ذلـك، للشخصيّات وعـلاقاتهـا، ليست هناك أحداث مترتّبة بعضها على بعض، مندرجـة في سياق سردي منتـظم، لكن هنـاك في حياة كـلّ من هذه الشخصيّـات أحداث تتفـرّق وتترابط، أمّـا ما يجمع بينها فهو البيت.

* * *

إنّ تميّز هذه الرّواية هو تقسيمها بحيث تتقلّب الفصول، وتتقلّب أوقات اللّيل والنهار، على البيت بشكل معني به وواضح. نستهلّ التقسيم بالفجـر في فصل «ألف» ونبدأ بأوّل الصباح في فصـل «ب» وندخـل البيت في فصل «ت» قبـل الظهيرة. وفي فصل «ث» تمتـدّ القاهـرة حـول البيت، وينحسر الظلّ عنه، ويبدأ الظهر العالي، وفي «ج» يبدأ الضّجيج والـدّخول في قلب النّهار، وهكذا حتّى النّهاية.

يمكننا بسهولة أن نرصـد طلوع الشّمس وغيابهـا مع انحسـار مجد البيت أيضاً، وانكسار الظلال، وبدء تفكّك الأحجار، وظهور العطب، في فصل

وراء فصل، بشكل وإن كان محسوباً إلاّ أنّه، في النهاية يبدو تلقائيّاً وضروريّاً.

* * *

سوف أختلف قليلاً مع ما جرت به أقلام بعض النقّاد (الذين درسوا هذه الرّواية) في عمليّة الترميز، أي ما ترمز إليه هذه الشخصيّات، أو المعادلة بين هذه الشخصيّات وبين فئة أو طبقة من المجتمع. هذا صحيح بقدر ما، ولكنّه لا يستغرق الرّواية.

ذلك أنّني ضدّ كلّ هذا التيّار، تيّار اعتماد محورين محدّدين.

المحور الأوّل: هو مسألة الأساس الاجتماعي أو الواقعي للرّواية وما يجري هذا المجرى، هذه مسائل يمكن أن تدخل بصفة عامّة في عمليّة علم اجتماع الفنّ ويمكن أن تفيد بشكل جانبي في فهم أو تقييم العمل الفنّي.

المحور الثاني: ماذا يقصد الفنّان؟ ولماذا فعل هذا أو ذاك؟ أي ما يتعلّق بسيكلوجيّة الفنّان نفسه. «المحوران هما سوسيولوجيا الفنّ وسيكلوجيا الفنّان».

أعتقد أنّ هذا يلقي ضوءاً، وقد يكون مفيداً، إلاّ أنّه في النّهاية شيء جانبي وثانوي، ولا يضيف لنا إلاّ أقلّ القليل.

أمّا أنا فأقول إنّ أمامي عملاً فنيّاً، وإنّ هذا العمل الفنّي عالم خَاصّ، يتعيّن عليّ أن أجوبه وأن أتقصّى جوانبه ومساراته. ليس معنى هذا أنّني أفصل فصلاً باتّاً بين العمل الفنّي وبين الواقع الذي وُجد وتخلّق فيه. أظن أنّ هذه بديهيّة لن ندخل فيها، ولست أقول طبعاً قولة الفنّ للفنّ، إلى آخر هذا الهرس المكرور لمادّة قديمة جافّة، أنفي هذا تماماً. لكنّ الأساس هو أنّنا إذا تناولنا الفنّ فيجب أن نبتعد بقدر الإمكان عن غواية أو طغيان الجوانب المساعدة والثانويّة التي قد تلقي شيئاً من الضوء، وإنّما يجب أن نركّز على

الجوانب الأساسيّة: لماذا هذا العمل وهذا العالم؟ ما هي العلاقات الداخليّة؟ ما هي الدلالة؟

ما هو الفنّ؟ الفنّ لا يقصد أن يعبّر مباشرة عن أزمة البرجوازيّة.. وإلاّ كان الأجدر والأوضح أن يكتب الفنّان مقالة في هذا الموضوع.

المسألة أنّك «تخلق» و«توجد» عملاً فنيّاً ولا تعبّر عن فكرة فلسفيّة أو اجتماعيّة أو سيكلوجيّة، نعرف الفكرة الفلسفيّة أو الاجتماعيّة إلى آخره، باعتبارها خلفيّة، ولكن لا أكثر.

أجد أنّ هذه الرّواية هي عمل فنّي بالمعنى الأصيل، فيه شعر، فيه فلسفة، فيه فكر، لكن كلّ هذه العناصر هي رواسب أو طبقات تحتيّة في عالم فنّي له علاقات خاصّة، ولهذا بدأت بمناقشة الشّكل، لأنّ الشّكل ليس فقط مجرّد مغامرة شكلانيّة. إنّنا قد ندخل في تحليل أسباب اختيار هذا الشّكل، وما دلالته، إلى آخره، لكن علينا في الأوّل أن نتبيّن هذا الشّكل، نتبيّن أنّ في هذا العالم فعلاً علاقات وشخصيّات ونوعاً من الرؤيا والاستبصار. لماذا هذا الاختيار؟ وما معناه؟ معناه محاولة للوصول إلى نوع من حقيقته الّتي هي أيضاً نوع من حقيقتنا هذا السّعي نحو حقيقة ما، هو سعي يكاد يشبه السّعي الفلسفيّ لكنّه يختلف عنه بالأداة أو الوسيط أو الأسلوب.

علينا أن نتبصّر لكي نرى العلاقات ومدى توفيق الفنّان في الاقتراب من حقيقته تلك أو معرفته تلك الّتي تنعكس علينا.. كي نجد فيها شيئاً من حقيقتنا أو معرفتنا.

هناك في الرّواية شخصيّات فعلاً، كما فصّلت القول، لكن الشخصيّات هنا ليست بمعنى أنماط أو قوالب، ليس هناك قولبة ولا تحديد جامد للشخصيّة، ولكن هناك حضوراً ووجوداً للشخصيّات، وهناك نغمة متميّزة

لكلّ شخصيّة، وهناك نوع من الامتزاج والانفصال عن النغمات الأخرى، في الوقت نفسه.

الشخصيّة السائدة في الرّواية، حقيقة، هي شخصيّة العمل الفنّي، ولا أريد أن أقول شخصيّة الكاتب، ذلك أنّنا نجد أنّ كلّ الأشخاص السبعة على اختلاف خلفيّاتهم الاجتماعيّة والنفسيّة والثقافيّة والتعليميّة إلى آخره، يتكلّمون «لغة» واحدة هي «لغة» العمل الفنّي، لكنّها ليست لغة رتيبة، وليست من طبقة واحدة: الكلمات والمفردات هي لغة الكاتب، ولكن هناك واقعاً، إذا صحّ القول، يتجاوز الواقع: ما كان أسهل على الكاتب صاحب الحرفة، أن يعطي لكلّ شخصيّة لوازم ومميّزات ولهجات إلى آخر ذلك. إنّ الأسلوب الواقعي التقليديّ العادي المتاح والممكن هو أن تتميّز كلّ شخصيّة ـ أيّ تنفصل ـ على الفور، وتصبح نمطاً أو ما يشبهه: هذه هي الأمّ، لأنّها عجوز ولها أسلوبها، وهذا هو الولد الصغير، وله طريقته في الكلام ومفرداته الخاصّة، وهكذا، لكن الكاتب هنا يتجاوز هذه الحيلة الفنّيّة السّهلة، الّتي ابتذلت ويدخل في مغامرة هي أقرب إلى نقل الشخصيّة على مستوى آخر، أي نقلها وجعلنا نقترب منها فعلاً بمستوى يتجاوز مجرّد النقل عمّا يسمّى «الواقع».

إنّ البحث عن معادلات أو رموز الشخصيّات من ناحية، وعن الحوافز الاجتماعيّة أو النفسيّة للعمل الفنّي، تفترض طوال الوقت أنّ الفنّ هو عمليّة انعكاس بحت، أو عمليّة تهدف إلى تغيير اجتماعي فقط. وقد يكون هذا صحيحاً، لكنّي أرى أنّ الأقرب هو أنّ الفنّ هو عمليّة خلق ليس مبتوت الصّلة بالواقع، ولا يمكن أن يكون مبتوت الصّلة، ولكنّه تشكيل جديد للواقع، واستبصار جديد للواقع، ومن ثمّ «إيجاد» جديد لواقع متميّز.

ما هي الرؤيا؟ ما هي «الحقيقة»؟ ما هي المعرفة؟ ما هي البصيرة الّتي

يحملها لنا هذا العمل الفنيّ؟ هل هي أزمة البرجوازيّة الوسطى؟ هل انهيار البيت هو انهيار هذه الطّبقة؟.

صحيح أنّ الأساس أو القولة أو القضيّة الفكريّة الّتي بني عليها هذا العالم الرّوائي هو انهيار هذه الفئة من الطّبقة الوسطى، ممثّلاً أو موضوعاً في انهيار هذا البيت. لكنّ العمل الفنّي له قوانينه الخاصّة الّتي تجاوزت هذا. لأنّ هناك بؤرة أو بصيرة حقيقيّة جعلت من هؤلاء الأشخاص الّذين يقول كاتبهم إنّه ليس هناك بينهم تضامن (وهو بذلك يظلم نفسه، ويظلم عمله)، متلاحمين حقّاً، وموجودين حقّاً، معاً، في مأساة يتجاوزونها، معاً، هذا التجاوز، أعني تجاوز الانهيار، هو البصيرة الموجودة في هذا العمل، وليس الانهيار على المستوى الأوّل.

إنّ التأويل الطبقي والتّاريخي - وحده - إطار أضيق بكثير ممّا يحتمله ويجيش به هذا العمل.

صحيح أنّ الموجود والمطروح والبارز والّذي يأخذ الانتباه هو سقوط وانهيار البيت وتقلب الزّمن عليه إلى آخره، لكنّ المستوى الحقيقي، أو الحقّ، والشعور الّذي يترجم عنه بحيل فنّيّة كثيرة جدّاً «حِيَل بالمعنى الجيّد للكلمة» - سواء كان ذلك في اللّغة، أو الشّعر، أو في تبادل الأصوات، أو في المآسي الصغيرة، في التغريب أيضاً، والتعليقات المحايدة - محصلة هذا كلّه أنّ هناك تجاوزاً يتبدّى في فترات معيّنة. وضّاح يقول: «أنتم يا من هناك» هذه عبارة مفتاحيّة في الكتاب، ومسألة المظاهرات الّتي تتردّد، وما يجري هذا المجرى ليس عكساً للواقع، بل استخدام لمفردات من الواقع، اتّخاذ لبنات من الواقع، لتكوين أو إعادة تشكيل الواقع الجديد. هذه هي بصيرة ورؤية ورسالة العمل الفنّي، مستخفى بها، تكاد تكون باطنيّة، لكنّها هي البؤرة المشعّة في قلبه، خلف طبقات من الحيل الفنّيّة والمراوغات الفنّيّة.

* * *

التجاوز هنا يقع على مستويين: المستوى الفنّي أيّ التشكيلي، والمستوى الرؤيوي أو المضموني.

أمّا المستوى الأوّل فيكمن في إعادة التشكيل الفنّي البحت لمفردات الواقع، بحيث تتبلور، في الغور، خطاطة للتخلّق الجديد، ويثبت هذا في صيغتين أساسيتين: النداء، والسّؤال، ويدور في إطار تردّد الأصوات ونسق البناء.

أمّا المستوى الثاني فهو الإيماء إلى تجاوز هذا الانهيار في الواقع نفسه، والأمل في تضامن أعمق، وتلاحم جديد بين الشخصيّات بعضها وبعض، وبينها جميعاً وبين واقع جديد مرئيّ، منظور في مستقبل ما، أو متخيّل على الأقلّ.

تكتمل فكرتي عن التجاوز وصلته بالشّكل باستكمال فكرة التفتّت او الانهيار، الفكرة الّتي أسمّيها بالتجاوز وعلاقته بالشّكل. مثال ذلك «وضّاح» يبدأ وينتهي، يأتي في الأوّل والآخر. هذا «الترتيب» لا يجعل أفراد هذه الأسرة فرادى، بل يجعلهم كلّهم متضامنين. هناك علاقة إذن بين هذا التفتّت الّذي نجده في تردّد وإيقاعات الأصوات المختلفة. بظهور وضّاح في أوّل العمل ثمّ انتهاء العمل به، بسقوط الشخصيّات الثلاث «الإخوة» درجة في كلّ مرّة. بوجود الأمّ كهيكل يجمع الجميع، كلّ هذه صيغ شكليّة دلالات على مضمون التجاوز. وأنا أستخلص الدلالة من خلال الشّكل، إذ لا أجيء بشيء من عندي، إنّما أقول إنّ هناك حميميّة بين اختيار هذا الشّكل (لماذا اختار هذا الشّكل؟ أو كيف اختار هذا الشّكل؟) وبين الرّسالة الّتي يريد أن ينقلها العمل، أو الّتي نقلها فعلاً: إنّه عبر هذا التفكّك أو الانهيار، هناك شيء لا أسمّيه تجميعاً أو اندماجاً وإنّما هو تجاوز، مترجماً أو ملتحماً بالتشكيليّة الفنّيّة الّتي تحمّلت كيفيّة ترداد الأصوات، والتجميعة النّهائيّة، والفصول الثّلاثة (انظر الفصل الأوّل للمجموعة ثمّ انظر فصلي ١٣، ١٤، معاً في منتصف العمل تماماً ثمّ انظر ٢٤ الأخير)،

هذا شكل مرتبط بالرّسالة، شكل مرتبط بأنّه على الرّغم من وجود التفتّت وعلى الرّغم من سقوط البيت وعلى الرّغم من الانهيار الّذي حدث، إلّا أنّ هناك نداء وأفقاً، عن طريق التشكيل الفنّي، وأنّه ليست هذه هي النّهاية.

هناك تشاؤم إذن، هذا صحيح، لكن هناك نغمة تقابله وتضاده، هناك تشاؤم وسوداويّة وحزن منعكس على العالم الدّاخلي والخارجي معاً، هذا صحيح، لكن ليس هناك سقوط نهائي، ليست هذه رواية سقوط، إنّما هي رواية تجاوز، وهذا مرتبط على نحو حميم بالتشكيل. وقد يفسّر هنا، أو يعين على إلقاء ضوء على مسألة: لماذا اختار الكاتب هذا التشكيل؟ لأنّ هناك في ترتيب وإيقاع البناء هذه الرّسالة، رسالة التجاوز عبر السّقوط، رسالة النداء عبر الانهيار، رسالة السّؤال الّذي يحمل في باطنه إمكانيّة مفتوحة للإجابة.

* * *

ليس في هذا الاستبصار دفاع عن طبقة ما، ولا تبشير ببقاء نفوذها وسطوتها، وإنّما فيه، على الأكثر - وإذا أخذنا بمنطق فيه من اعتساف التأويل شيء كثير - إشارة إلى أنّ الفنّ تاريخي ويتجاوز التاريخيّة في الوقت نفسه، مرتبط بعلاقات التّاريخ والطّبقة ومع ذلك فإنّ مادّته تفيض عن هذا الإطار، تستوعبه وتخرج عنه. هناك دائماً في داخل التأطير الطبقي والتّاريخي والمرحلي والاجتماعي طاقةٌ تتجاوزها جميعاً (دون أن تنفيها) وفي هذه الطّاقة سرّ الفنّ الخلّاق.

* * *

أريد أن أتناول اللّغة، في هذه الرّواية لأنّ اللّغة هنا لها دور مهمّ.

اللّغة في هذه الرّواية متميّزة، وهي بادئ ذي بدء لغة «واحدة». فعلى الرّغم من أنّ هناك سبعة أصوات، وإذا شئت ثمانية أصوات، لأنّ «البيت» هو الهيكل والبناء والرباط والصّوت الّذي يجمع هذه الأصوات كلّها،

ولكنّي أتصوّر مع ذلك أنّه ليس له صوت، وإن كان له وجود متّصل، هو مشهد وليس صوتاً، على الرّغم من تعدّد الأصوات إذن، إلاّ أنّها صوت واحد، هي لغة واحدة، يتكلّمها الجميع.

أحسّ أنّه حتّى ولو كان هناك ظهور ما يبدو أنّه «حوار»، إلاّ أنّ الكلمات والمونولوجات منفصلة ومتداخلة في وقت واحد. ليس هناك «حوار» بالمعنى القريب المباشر. لا أستطيع أن أستخلص أنّه هناك حديث ردّاً على حديث، وإنّما هو حديث متوازٍ. وبالتالي ليس هو حوار بالمعنى التقليدي، وإنّما هو «موازاة».

ليس هنا فرق بين صوت الأمّ وصوت سالي وصوت سمراء وصوت علي، على الرّغم من اختلاف التركيبة السيكلوجيّة والعقليّة وما شئت من هذه التعريفات، هنا تجاوز بمعنى آخر، تجاوز للواقع، فاللّغة هي لغة الكاتب، بمعنى أنّها تقع في مستوى وراء الواقع، أو وراء لغة الواقع، لكنّ السّؤال هو هل هي منفصلة عن الواقع؟ أنا أزعم: «لا. ليست منفصلة عن الواقع».

هي إذن لغة شاعريّة، فيها إيماءات سرياليّة، وفيها إيحاءات من شعر حقبة الستينيّات، فيها تحطيم للعلاقات المألوفة بين الكلمات، والتراكيب، ويمكن أن نشير إلى عبارات من النّوع التالي: «الرّائحة الّتي تهلّل لها الأكفّ، أو غيبوبة الصّباح، أو حبّات الظّلام»، ومن هذه الأمثلة القليلة من فيض كثير يمكن أن نتلمّس مذاق هذه اللّغة أو نسيجها، في هذه اللّغة تغريب أيضاً، وهو تغريب مألوف فيما فعله جيل السّتينيّات، في قلب هذه الشاعريّة الّتي يسري فيها إيماء سريالي قويّ نجد اللّغة الّتي تكاد تشبه لغة الأرشيف والسجلاّت والصّحف، تنزع القارئ من حمأة الشاعريّة، مرّة أخرى، وتعيده إلى الأرض، تدعوه ألاّ ينساق مع هذه الشاعريّة المفرطة. وفي جملة واحدة مكثّفة أريد أن أشير إلى ما يمكن أن نسمّيه «التبعيد» أو «الحياد» أو لغة «التغريب». ولغة التغريب هي نتاج لظاهرة الاغتراب، أو

الاستلاب، هي لغة تحويل الكائنات الحيّة الإنسانيّة إلى «أشياء» جامدة، إلى سلع في سوق التبادلات، وهي اللّغة الّتي تنفي حرارة القلب وحركته، لكي تكرّس جمود الشيء وصلابته، ولكن الاستلاب هنا في قلب الاستبطان، صلابة في قلب النبض الحيّ.

أي أنّه استخدم لغة «الحياد» والشيئيّة لكي تصنع مقابلاً سافراً يلقي ضوءاً ساطعاً على حرارة الإنسان واستعصائه على أن يكون مجرّد شيء. هذا الإيقاع إذن، هذا التراوح، هو تقابل بين الشاعريّة وبين الحياد، أي وجود اللّغة اللاّعضويّة في قلب السيولة العضويّة. وهو تكنيك هام أراه جزءاً مكوّناً لنسيج هذا العمل الفنّي وضروريّاً لقيام دلالته، ومؤشّراً واضحاً على مضمونه.

هذا التكنيك إذن عنصر أساسيّ، لأنّ اللّغة ليست شاعريّة من الأوّل إلى الآخر، ليست سرياليّة من أوّلها إلى آخرها، وليست تغريبيّة أو حياديّة أو «لاعضويّة» من أوّلها إلى آخرها، وإنّما هناك هذا المزج المقصود والفنّي بين النغمتين أو بين السّلمين من النغمات.

وليس ذلك لمجرّد موسيقيّة، بل لبيان دلالة أساسيّة.

لاحظت، من ناحية أخرى، أنّ الصّوت عندما يبدأ ثمّ يعود مرّة أخرى يكون في العودة أعمق وأملأ، وأكثر ارتفاعاً، وطبقته أعلى.

ولاحظت أنّ هناك نغمات متردّدة، صغيرة، تبدأ ثمّ تتكرّر، مثال ذلك أنّه بعد الفصل الّذي تجيء فيه صورة أبي زيد الهلالي، على الفور، تجيء أغنية أبي زيد الهلالي، وهكذا. يأتي حديث عن مراكب الشّمس، ثمّ في فصل لاحق، تعمق هذه النّغمة وتتكرّر، هذه كلّها طبعاً إيماءات موسيقيّة، ممّا يعني أنّ للعمل فعلاً لغة موسيقيّة، تتراسل مع الألوان أيضاً: سالي تحبّ الأبيض، وضّاح يذكر الوان الجبل، الألوان تلعب دوراً وتتردّد بشكل موسيقي، امّا صوت الكاتب فهو موسيقاه، هو الّذي يعطي لكلّ الأصوات

عمقاً ويتجاوزها، وربّما كان ذلك من أوجه التساؤل، إذ إنّه يعني وجود خطر، في البناء أو النسيج.

أحسّ مع ذلك أنّ هناك نوعاً من الشرخ أو الانشقاق بين الأصوات، وأنّ الالتحام أو الاندماج أو السيولة الموسيقيّة، الّتي كانت مقصودة ومطلوبة ومرادة، لم تتحقّق. إلامَ يعود ذلك؟

أظنّ انّ هذا يعود للتركيب الشكلي الّذي فرضه الكاتب، عن قصد أو عن غير قصد، على الكتاب، فما هو هذا التركيب؟

قلت فيما سبق إنّ كلّ صوت يتكرّر بالضبط خمس مرّات، على طول الرّواية كلّها، وضّاح يتكلّم فقط خمس مرّات، الأب خمس مرّات، كلّ صوت له لا أكثر ولا أقلّ من خمس مرّات. راجعت هذا ثمّ راجعته فإذا بي أجد أنّه خمس مرّات، دون حِوَل، بشكل حتمي.

الدورة الأولى تكتمل عند الفصل (٣): ثلاثة فصول تجمع كلّ الأصوات فهذا إيقاع سريع.

المرّة الثّانية تكتمل عند الفصل العاشر: فهناك بطء في الإيقاع، طالت الفترة في المرّة الثانية.

المرّة الثّالثة تكتمل في الفصل (١٢) أي في فصلين فقط، ايّ أنّنا أسرعنا جدّاً.

المرّة الرّابعة تكتمل في الفصل (١٦) فهناك طول في هذه الدورة.

ثمّ تنتهي الأصوات مرّة أخرى وتكتمل الدورات الخمس في الفصل الـ (٢٣).

كيف تتردّد هذه الأصوات إذن. فالواضح أنّها مبنيّة ومرسومة؟ يبدأ الكتاب بصوت وضّاح، هو الأوّل، وتنتهي الرّواية بصوت وضّاح هو الأخير، يبدأ بالدورة الأولى وينتهي بالدورة الأخيرة، فترتيبه أيضاً محكوم،

ترتيب وضّاح في المرّة الأولى هو الأوّل، في الدورة الثانية يأتي ثاني صوت، في الدورة الثالثة يعود هو أوّل صوت، في الدورة الثانية ، ابع صوت، ثمّ سابع صوت، فهو الأوّل والأخير.

صوت «سالي» في الدورة الأولى هو ثاني صوت، وفي الدورة الأخيرة ثاني صوت، فهي متعادلة.

صوت «علي» ثالث صوت في الدورة الأولى، ورابع صوت في الدورة الأخيرة فكأنّه سقط درجة.

هذا السّقوط درجة، يتكرّر ثلاث مرّات، لأنّ سمراء تأتي رابع صوت، وتنتهي خامس صوت، فهناك سقطة.

الأمّ تبدأ خامس صوت وتنتهي سادس صوت. فتنتهي بسقطة.

أمّا صيام فيبدأ السادس وينتهي الأوّل، صيام هو الوحيد الّذي يوحي بشيء كأنّه إشارة إلى المستقبل وإلى التفاؤل، وكأنّه ينتهي بالأمل، يبدأ متأخراً جدّاً لكنّه ينتهي في المقدّمة، يشغل في النهاية مكان الطليعة.

أخلص من هذه الحسبة أو التركيبة الّتي تتبعتها لأنّها تفرض علينا تتبّعها، لأنّ الكاتب وضع لنا هذا المفتاح، فلا أجد للأب ترتيباً ولا نسقاً، أجده متذبذباً، يبدأ السّابع وينتهي الثّالث. ليس له نسق، ممّا يؤيّد عندي أنّ الأب هو انهيار البيت، هو تخلخل النسق، وهو سقوط النظام. إنّ الأب يفقد وجوده الموسيقيّ، أو وجوده التشكيليّ في هذا النسق المحكم المحيط به، لأنّه يبدأ آخر صوت، ثمّ يتأرجح فليس له نسق، على عكس الآخرين، فالآخرون لهم نسق واضح، يتبدّى لنا، ويفرض نفسه علينا، سواء كان ذلك النّسق قد جاء عن قصد أو عن غير قصد.

هذا التشكيل الموسيقي إذن عنصر أساسيّ في التشكيل وفي التدليل معاً، ولا أتصوّر أنّه جاء صدفة بحتاً، بالمعنى الأعمق لمفهوم «الصدفة» في الفنّ، حتّى لو قال الكاتب إنّه لم يكن يقصد إليه، وأنّه لم يكن يعرف بوجوده.

«القصديّة» هنا ليست مجرّد إرادة سافرة بل قد تكون آليّة لاواعية أو تقع تحت الطبقة الظاهرة من الوعي.

ليس هذا التركيب إذن تصنيفاً إحصائيّاً، بل إنّه جوهريّ.

عبده جبير عندما كتب الرّواية في أوّل مرّة، كما قال، على النمط التقليديّ المألوف فكأنّما أحسّ أنّه لم يكن قد كتب عملاً فنّيّاً، ولكنّه أعاد كتابتها، وإذن فإنّ العمل الفنّي قد اكتسب جسده ونسيجه في الكتابة الّتي دخل فيها هذا التركيب الموسيقي أو هذا النّسق التشكيلي، وهو ما أسمّيه جوهر الفنّ في الرّواية. لأنّ هذا هو جوهر الفنّ: ليس فقط تردّد الأصوات خمس مرّات إلى آخره. ليس ذلك مجرّد تركيب هندسي أو نغمي، وإنّما له دلالته.

فلو قلنا إنّ ذلك التركيب هو مجرّد تصنيف إحصائي فمعنى ذلك أنّه دورة خارجيّة مقحمة ومفروضة من عل وإذن فعلينا أن نسقط العمل كلّه كمجرّد لعبة شطرنج، وليس هذا صحيحاً.

إنّما السّعي في هذا أنّ أدل القارئ على مفتاح يدرك به التركيبة الفنّيّة والجسد البنائي لهذا الفنّ. ومن ثمّ بالضرورة وفي الآن نفسه، يدرك دلالة العمل ورسالته. لماذا يأتي وضّاح أوّل واحد؟ ولماذا يأتي آخر واحد؟ ما هي دلالة ذلك؟ لأنّ وضّاح هو «المحيط» الّذي يجمع بين الشتات وهو الحالم، وهو المقاتل، وهو المحور. هذه هي دلالة التركيبة التشكيليّة. فليس التشكيل، في العمل الفنّي الجيّد، بمنفصل على أيّ نحو عن دلالته.

لماذا يتّخذ صيام دوره في هذا التشكيل الّذي أسمّيه التركيبة أو الجوهر البنائي؟ لأنّه هو الّذي يشير إلى المستقبل.

لماذا تحدث هذه السّقطة المتالية للإخوة الثلاثة؟.

لأنّهم يسقطون بالفعل ولأنّهم ينهارون تحت الضغوط، هنا تساوق

وتراسل حميم بين السقطة التشكيليّة والسقطة في جوهر الشخصيّة، وربّما في جوهر الظّاهرة الاجتماعيّة.

إذن ليست المسألة مسألة التشكيلة أو التركيبة فقط، إنّما هي كما يحدث في الموسيقى وكما يحدث في كلّ عمل فنّي سليم، إنّه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون، ليس بالمعنى الساذج، بل بالمعنى العميق. هنا نجد إذن أنّ التشكيلة البنائيّة مرتبطة ارتباطاً أساسيّاً، بدلالات الشخصيّة ودلالات الرّواية ككلّ.

* * *

من الواضح في النّهاية أنّ العالم الفنّي كالعالم الواقعي، إذا أمكن الفصل بين الاثنين، معقّد تعقيداً كبيراً، ولكن المهمّ أنّه في رؤية نقديّة ما، إذا وجدت مفتاحاً أو مجموعة مفاتيح تضيء لك العمل، وتعين على استبصار حقيقته، فعليك أن تدعم هذه الرؤية بما في العمل نفسه، وبقوانين العمل الفنّي نفسه، وتأسيساً على التلقّي الّذي أخذته من رؤيا «التجاوز عبر الانهيار» أجد الكلمات المفتاحيّة (الّتي قد تختلف جدّاً تأسيساً على رؤية أخرى) أجد أنّ الإجابة الحقيقيّة في العمل تكمن في السّؤال الّذي سألته الأمّ ولم يردّ عليه الأب، الأمّ تسأل: «هل هم هناك الآن مرّة أخرى».

الأب لا يردّ لأنّه في الانهيار والضّياع.

إنّما الإجابة تكمن في العمل الفنّي نفسه: «نعم إنّهم هناك»...

(*) تحريك القلب، عبده جبير، دار ألف باء، القاهرة، ١٩٨٢.

محمّد حافظ رجب
وأشلاء مخلوقاته الممزّقة

محمّد حافظ رجب من القصّاصين المصريّين القلائل الّذين يتميّزون بفرادة خاصّة، غير متكرّرة.

وقد كان له من الجرأة والشجاعة ما مكّنه من أن يظلّ وفيّاً غاية الوفاء لهذه الفرادة، إلى حدّ المقدرة على الصّمت. وليست تضحية أغلى على الفنّان ولا أعزّ، من أن يصمت عندما ما يتطلّب ذلك الوفاء لفنّه.

وعندما وجد الفنّان أنّ الكلام خيانة، لاذ بالسكوت.

وهو أيضاً من جنس القصّاصين القلائل الّذين تركوا أثراً كبيراً بقصص قليلة.

أغضّ النّظر عن مجموعته الأولى «غرباء» الّتي وإن كانت تحمل إرهاصات كامنة بما سوف يتلوها، فقد بقيت أميل كثيراً إلى المنحى التقليدي في القصّة القصيرة، وليس له من قصص منشورة بعد ذلك، فيما أعرف، إلاّ خمس عشرة قصّة فقط، في مجموعتين: «الكرة ورأس الرّجل»[1] (١٩٦٨) و«مخلوقات برّاد الشّاي المغلي»[2] (١٩٧٢).

وقد نشر في السنوات الأخيرة قصصاً قليلة.

---

(١) تذكر الصّفحات في «الكرة ورأس الرّجل» متبوعة بحرف أ. طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنّشر (١٩٦٨).

(٢) وتذكر الصفحات في «مخلوقات برّاد الشّاي المغلي» متبوعة بحرف ب، طبعة دار آتون (١٩٧٢).

ومع ذلك فإنّ أيّ عرض أمين لتاريخ القصّة القصيرة في مصر، ولإنجازاتها، لابدّ أن يشير إلى محمّد حافظ رجب، وأن يشيد به.

* * *

الملمح الأوّل في عمل محمّد حافظ رجب هو ما يمكن أن نسمّيه «عضويّة القصّة»، أو، حتّى، «العضوانيّة» فيها: ذلك العكوف على الأعضاء الجسديّة ـ ممزّقة ومطعونة ومذبوحة ومقطوعة غالباً ـ وتلك الغواية، أو حتّى الفتنة، الّتي تمارسها أشلاء الجسم الحيّة والميتة سواء، مبتورة، مفصولة عن كيانها ولكنّها طول الوقت، حتّى وهي مدفونة مغيَّبة في الظّلمة، تنبض بحياة قويّة بل طاغية.

حتّى ليصل الأمر في ذلك إلى حدّ الولع بما أسمّيه «التشريحيّة الجسمانيّة» في كلّ تضاعيف هذه القصص.

ومنذ السّطر الأوّل في القصّة تتأكد تلك الخصيصة بشكل قاطع:

«قال الرّجل الّذي بلا رأس»

ولكنّها خصيصة أساسيّة تسود كلّ القصص. بعد ذلك، وما تني تصدم القارئ بلا هوادة، ولا تفقد الصدمة قوّتها حتّى السطر الأخير ـ الأخير «بالفعل» لا بالكتابة ـ في القصّة الأخيرة:

«ومحروس يبحث عن جوال جديد يضع فيه اللّحم والعظم المبعثرين فوق قضبان ترام البلد».

وإنّما قلت السطر الأخير «بالفعل» لأنّ خصيصة التمزّق، والعضوانيّة، والتشريحيّة سوف تجد التقنيّة الّتي تتفق معها في بنية القصص نفسها، بنية الفجوات والأشلاء والمزق الّتي تتكامل على نحو خاصّ، وفي دورة خاصّة لا تعتدّ بالبداية التقليديّة ولا بالنهاية التقليديّة. وأمّا «الكتابة» فلها نهاياتها المرتبطة بالبداية على نحوٍ سأفصّله في آخر هذه الدراسة.

للرأس المقطوع عند هذا القصّاص ـ وسائر أعضاء الجسم ـ سحر لا

يقاوم: «محطّة الرّمل في رأس». «حديث بائع مكسور القلب» (ص ٣٩/أ).

«دخلت من فتحة - خلف رأسي - عربة لوري - واحداً يحملون التراب فوقها» نفس الصّفحة.

«رمية عنيفة أصابت مخّي تماماً فتناثرت محتوياته، ورأيت أوراق الكتب الكثيرة الّتي قرأتها تتطاير في الهواء». «الكرة ورأس الرّجل» (ص ١٤/أ).

وليست قصّة الرأس الّتي تحوّلت إلى كرة قدم - والّتي دارت حول محورها كلّ هذه القصّة - هي وحدها الّتي تثير الخيال - حتّى لو استبشعها، فسرعان ما يحلّ افتتانٌ غريب آتٍ بقوّة الفنّ محلّ الاستبشاع - بل إنّ رأس الحمار في قصّة «برهوته والحمار المهموم» هو المحور الّذي تدور حوله القصّة كلّها أيضاً:

«لو ذبحه (الحمار) وشرب ملء كوز دم. . سيستريح، لو فصل عنقه عن جسده» (ص ٧/ب).

«يأكل الرأس هو وأمّه، يلقي بالعظام إلى القطط الجائعة» (ص ١١/ب) وفي قصّة «الثور الّذي ذبح الرّجل»، يقول الرّجل الصّغير المنفعل:

«أرجو أن تعيدوا لي الآن الجزءين المكسورين في رأسي» (ص ٢٩/أ) وفي «الأمطار تلهو»:

«الأمطار تثقب السقف، تثقب رأسي، تثقب رأس زوجتي، تثقب رأس ابنتي» (ص ٧٣/أ).

والثقب صورة فعّالة تتردّد أكثر من مرّة: «لكي لا تثور أشواقه فتثقب لحمه وتبعثر عظامه وتفرّ من داخل ملابسه، . . . دخل في غيبوبة راكدة، سجنته، في أمبابة حفر ثقوباً في الغيبوبة» (ص ٢٢ و٢٣/ب)

وفي «أصابع الشّعر» نجد أنّ أصابع القصدير الرّقيقة تستخدمها أصابع الرّجل (السّمكري) تلحم بها ثقوب المسامير، ومواقد الجاز، ثقوب نساء

متقدّمات في العمر، مهترئة من طول المسافات والزّمن، وهَنا جسد مثقوب من قسوة الزّمن». (ص ١٠٥/١٠٦/ب)

«سوف نجد هذه الأعضاء ـ الأشلاء، على طول العمل القصصيّ، تقوم بمهمّة أساسيّة:

أنف المعلّق الرياضيّ يُسحق (ص ٧) والأمعاء تخرج من بطن النقّاش من فرط الضّحك، فيرفعها له تابعه ـ الفاعل ـ حتّى ينتهي من ضحكه (ص ٧٩) وفي قصّة «ذراع النشوة المقطوع» ـ انظر دلالة هذا العنوان ـ «عيناه في الثقب. . الثقب يتّسع ينابيع الدّماء تنفجر منه (من الذراع) والأحشاء الفاترة متهدّلة، بشعة» (ص ٣٥ ب).

وفي «أصابع الشّعر» نجد زجاجتيّ بيرة في داخل كلّ منهما عنق مقطوع يقطر دماً (ص ١١٥/ب).

وهكذا الأمر في الأذرع والأيدي والعيون واللّسان والقدمين والشّعر، حيث تقطر منها الدّماء، وتُفتح فيها الثقوب والكُوى، وتُفصل وتعلّق، وتُبتر قطعٌ منها وتُمضغ وتُؤكل، وتُقضم الأذن، ويُكسر العمود الفقريّ، ويخرج الدخان من البطون المحترقة، وتُقطع الأيدي من مجرّد صرخة، وتُعلّق الأجساد في الخطاطيف أو في الحبال، وتُرشق السكاكين في القلوب العارية المكشوفة، وتتساقط الأسنان وتتبعثر، وتُشوى الأصابع فتتصاعد لها رائحة، فضلاً عن أنّ لها حياة مستقلّة عن أصحابها فهي الّتي تأكل لا أصحابها وهي الّتي تخدم وهي الّتي تنتظِر، وهي الّتي ينحني لها الابن العامل في «الأب حانوت»، وهي الّتي تغوِي العسكري الروماني في المرأة، فيأكلها، وتتثنّى المرأة بدلالٍ وضحك، وتواعده في المستشفى ليبحث عن إصبع أخرى غير الّتي أكلها، المفجوع. . !

وبالتساوق مع هذه العضوانيّة التشريحيّة، مع تمزيق هذه الأشلاء، بفعلٍ باردٍ، عاديّ، صاحٍ، وهادئ، من غير أيّة إشارة لأيّ نوع من الميلودراما أو الاستثارة، يمضي الطعن، والذبح، والالتهام، والجرح،

وتستخدم المدى والسكاكين والمشارط والمطاوي والمواسي والنصال الحادّة، وتتجاور - وتتحاور - العُدوان والاستسلام للعدوان، الهجوم والانصياع لأفعال التمزيع، والاجتثاث، والشَبْح والتفسّخ، والاجتذاذ. (ليست هذه بالطّبع لغة القصّاص فهو لا يفيد إلاّ من لغةٍ باردة، تسجيليّة، قاطعة الحدود أيضاً، ولكنّها لغة أفعل في التعبير عمّا تغصّ به القصص من هذه الأفعال).

انظر هذا الجدل بين فعل القهر العضويّ والاستسلام الروحيّ في فقرةٍ مثل هذه الّتي تأتي في أوائل قصّة «الأب حانوت»: (ص ٧٨/أ).

«- الآنَ اطْعَنّي. . اطعنّي في القلب.
صرخت المقهورة: لا. . لا. . لا تُطعْه.
قال المتجهّم القاهر: اسكتي أنتِ يا امرأة. . اطْعَنّي حالاً».
هذه إذن صورة فريدة لضحيةٍ بإرادته، لقسوةٍ على الذّات لا تُضارَع.

* * *

إنّي أزعم أنّ هذه الصّورة الأساسيّة للأعضاء الممزّقة هي في بنيتها الدّاخليّة صورة أساسيّة لمجتمعٍ ممزّق.

فكأنّ القاصّ قد احتمل بجسد القصّة - بجسد الكتابة - نفسها تمزّقَ أشلاء المجتمع حوله،

والحال أنّ العضويّة هنا فضلاً عن قيامها بذاتها كقيمةٍ أساسيّة هي أيضاً قضيّة اجتماعيّة، في «الكرة ورأس الرّجل» هناك ذلك التقابل - الصراع بين الثّقافة وتزجية الوقت باللّعب، وبلعبة الكرة بالذّات الّتي تُفتن بها الجماهير عن مشاكلها وعن التّفكير في أمرها، ذلك مغزى واضح بل فاضح في تحوّل «الرأس» المثقّف المفكّر إلى «كرة قدم» تتقاذفها أقدام اللاّعبين وأهواء الجمهور، تذاكر الكرة تزداد ويزدهر بيعُها في السّوق، بينما المطبعة تُباع، إفلاساً، والصّحيفة الّتي يعمل بها الرّجل تتقلّص وتنزوي.

وفي «الثّور الّذي ذَبَح الرّجل» علاجٌ لمشكلة ازدحام المواصلات العامّة الّتي كانت في السّتينات والسّبعينات مشكلةً ملحّة وضاغطة ومازالت حتّى الآن قائمة وغير محلولة.

وعندما ما يقول البطل - اللاّبطل في «ذراع النشوة المقطوع»: «إنّهم يغتصبونني في الشّارع والدكّان»، فليست هذه إلاّ إشارة جلية للقهر الاجتماعي.

والمؤلّف إنّما يأنس إلى باعة الحمُّص والسّوداني والجرائد والأمشاط والغلايات ومعجون الأسنان ومواسي الحلاقة والفريسكا المحمّص والبستاش، إلى جرسونات وصبيان مطاعم الفول والمقاهي، وهم الّذين يناصرهم ويصغو إليهم، أمّا النّوع الآخر من البشر فهم أصحاب المكاتب البيروقراطيّة، والموظّفون وراكبو ترام الرّمل العائدون من شوارع منتصف المدينة إلى الرّمل، الّذين كانوا عندئذ من الخواجات وموظّفي الحكومة والشركات الأجنبيّة وأصحاب أربطة العنق والنظّارات الطبيّة والّذين يملكون إصدار الرخَص والجوازات والتصاريح والبطاقات وهم الّذين يضع لهم مقابلاً مجازياً قريباً وسافراً من جنود الرومان الّذين يجتاحون محطة الرّمل في قصّة «وجفّ البحر» ويمارسون قهراً وقمعاً مروعاً على «العبيد» الّذين هم في المقابل مُعادل للباعة والكادحين الّذين يلتقطون رزقهم يوماً بيوم.

وفي قصّة «رجل معلّق في دوسيه» سوف نجد نفس هذا التناقض الصراعيّ، بين هاتين الفئتين، وسوف نجد حلماً رعوياً بدائيّاً ورومانسيّاً إذ نجد «الرّجال - المكاتب» الّذين نمت لهم أرجل أربع خشبيّة، لأنّهم أصبحوا مكاتب، يقهقهون على البطل - اللاّبطل المسحوق بين نزوعه إلى الصعود إلى هذه المرتبة، وحنينه إلى الإلتصاق بأهله وناسه، والرّجال المكاتب يقولون عنه: «أبله قادم من جبل الماعز، يريد أن يسير في عرض الطّريق يجرّ معزة وكوبُه في يده، يحلب فيه لبنها إن جاع أو عطش، كلّ زاده وزوّاده في الحياة»، يا لها من شاعريّة يعزّ وجودها في عالمٍ مكتظّ

بالمكاتب والدوسيهات والأوراق عالم «يلفظ مَلَلاً، يلفظ مَقْتاً، يلفظ صهداً»، رؤية بدائيّة قاطعة الحدود بين أبيض شاهق وأسود أسحم بهيم.

وفي قصّة بديعة من قصصه «أصابع الشعر» سوف نجد محروس، جرسون بوفيه الديوان الّذي يصدر له معلّمه في استرخائه طول النهار أوامره الصارمة: «إلهَث، إلهث، من أجل النظّارات، وأربطة العنق، وأرجل المكاتب، دُرْ على كلّ درج أساله ماذا تشرب.. إنحنِ له، آمرك أن تلهث، اندفعْ، لبِّ كلّ النّداءات».

وفي منتصف اللّيل يتحوّل محروس إلى ساحر يقوم بطقسٍ تمرديّ - هو في الغالب كما نفهم بعد ذلك طقس جنسيّ أيضاً، وفي داخل هذيان الطّقس يجري إلى مكتب قريب يجد فيه موظّفاً يحلم بعلاوة وترقية قريبة، يخطف نظارته، يلقيها تحت الحذاء يدوس فوقها لا تبقى منها غير ذرات ينثرها في عيون الموظّفين: عيونكم زجاجيّة يا أربطة العنق هشّمت عيونكم، دست فوقها، فتاتها أنثره في وجوهكم.

وفي الصباح تقوم هَنَا منتعشةً مسح في جلدها محروس كلّ ذِلة، وبعد ذلك تمدّ هَنَا أصابعها المائة تغسل ملابس العالم في طشت غسيل، وتمنحها مخلوقاته قِطَعاً من فائض ملابسها: سوتيان حريري ثقبه صرصار، قميص بكم واحد وبيجاما وبقايا أطعمة.

هذا الحسّ الطبقيّ يُلهم إذن ويستبطن، بل تقوم عليه عضويّةُ عالم هذا الفنّان وتنتظم في سِلكه أشلاؤه.

والفنّان يخلط بين أحياء العالم وجُثثه، يكسب الجثث حياة، ويجعل الأحياء جثثاً تتكلّم وتنفعل. ولكن حتّى في هذا التداخل تجد التفرقة الطبقيّة، والسخرية المرّة من برجوازيّةِ المثقّفين الصّغيرة، أصحاب النظّارات وأربطة العنق، وسوف تجد مصداق ذلك في آخر «جولة ميم المملّة» إذ تدعوه هذه الجثث البورجوازيّة المشقشقة بلغو الكلام، إلى

الاشتراك في المناقشة: يقول لهم: «ولكني مللت كلّ هذا الافتعال، كلّه عبث». فتردّ الجثث الّتي تجلس متكوّمة بعضها حول بعض تحتسي الشّاي في حلواني إيزافتش: «يجب أن تغضب بصدق، وتجيد المناقشة. هذا كلّ ما نريده..».

هذا إذن حلّ يدينه الفنّان، بغضب وسخرية، وتصعد سخريته إلى شأوها عندما يقول في قصّة «رجل معلّق في دوسيه»: أدركه غضب جارف من عيونه الجديدة الرّاكدة فمدّ يده إلى سلسلة السيفون وشدّها فخرّ السقف فوق رأسه غاضباً، ولكي يهدّئ الانزعاج الخارج من الغضب غير المرتقب تناول حبّة أسبرو.

«الأسبرو علاج لصداع العالم يشفي الجروح يخفّف من ويلات الحروب يوقف المظالم يجفّف مياه الجزيرة فتسبح فيها الأسماك عارية بلا ملابس ينقل الزمالك إلى إمبابه ينقل إمبابه إلى الزمالك.»

* * *

وإذا كان الكاتب قد قال للدّكتور محمود المنزلاوي الّذي ترجم له للإنجليزيّة في السّتينيّات قصّة «أصابع الشعر» إنّ الّذي يدعوه للكتابة هو أنّه «متورّط في شباك العالم» أو «مشتبك في عُقَد العالم».

فإنّني أجد أنّ هذا التورّط يقوم على محورين هيكليّين رئيسيّين:

أولاً: الوحدة أو الغربة في العالم.

ثانياً: قضيّة الأبوّة والبنوّة.

أمّا الغربة فلا نهاية لشواهد النصوص عليها الّتي سأورد أمثلة منها حتّى نتبيّن عمقها وضرْبتها، ولكن الأهمّ ليس في مجرّد النّصوص بل بما توحي به هذه النّصوص من تمزّق وتفرّق وحيرة وبما يلهمها في طبقتها التحتيّة من وحشة تدعو الكاتب إلى ما يسمّيه غموضه، وظلمته، عندما يقول:

«ليتها تعرف سرّ غموضي وتحمل أثقال ظلمتي» (ص ٧٤/ب).

الكتابةُ القصّـةُ تعرف عنـه سرّ هذا الغمـوض، وتحمل عنـه أثقال هـذه الظّلمة.

أو عنـدما يقـول: «نزلت إلى المـاء أعمى بلا مجـدافين» (ص ٥٦/ب). فهذه صيغةٌ تجمع بين المحورين معاً، وتقـول لنا بـالفعل، لـماذا نزل محمّـد حـافظ رجب إلى خضمّ الفنّ، أعمى، لا يهديـه أبٌ، أو معلّمٌ أو أستـاذ، بل لا يملك حتّى المجدافين اللّذين يُعينانه على خوض غمرات اليَمّ.

«وعندئذ، عندئذ فقط، لم يعد العالم تجويفاً موحشاً (ص ٢١/أ).

«لم يعد العالم، بنصّ الكاتب، وحشاً.. «العـالم وحش يجب أن أحتمي منه» (ص ١١٢/أ) بل لم يعد «العالم ابن حرام» (٨١/أ).

«ليس الأمر أمر جديد أو قديم. إنّها حكاية الحيرة، حكاية كـلّ الطيـور الصغيرة مثلي ومثلك الّتي لا عشّ لها ولا تعرف كيف تبني العشّ ولو عثرت عليـه لبعثرت قشّـه.. لا تعرف أين تستقـرّ ولا أين تبقى ولا أين تقف ولا أين تطير إنّها حكاية رعب دائم ومطاردة مستمرة» (ص ١١٠/أ).

فليست الغربة فقط ذاتيّة أو ميتافيزيقيّة ـ على وجودها وثقلها وخـطرها ـ بـل هي أيضاًـ وربّمـا اساسـاً ـ غربـةٌ اجتماعيّـة، غربـة الصِغـار المـطارَدين المذعورين.

بل حتّى الشرطيّ خليل يقول: «أموت غريباً، كما كنت في الشّارع» لأنّ آليات القهر الاجتماعيّ تطحن الشرطي ـ أداة هذا القهر ـ أيضاً.

«الرّجل المعلّق في الـدوسيه» يكتب لأهله البعيـدين عنه سـطور اللّهفة، صرخـاته المكتـوبـة تتشبّث بهم، الغـربـة ليست مـطلقـة ولا مسلّماً بهـا ولا يفـترض أنّها عقبة كـأداء لا يمكن أن يتمّ تجاوزهـا، بل إنّ الفنّ نفسـه هـو صرخة اللّهفة مكتوبة سعياً إلى تواصل عزيز منشود، إلى محبّة مفتقدة ربّمـا، ولكنّهـا أصلاً مـوجودة، أو أصليّـة قائمـة في الأساس. وهـو في نهاية هـذه القصّة (بدايتها في الوقت نفسه) يقول:

«أنا لا يمكنني ترككم»

«مخلوقات برّاد الشّاي المغلي» تبدأ بهذه الجملة الدّالة عميق الدلالة: «أنا رجل تكتنفني الغربة في كلّ مكان» لكنّه هو نفسه يتماهى أو يتوحّد مع الخواجة فانجلي الّذي يعيش في داخل برّاد الشّاي المغلي - ويمارس عليه قهراً، من داخل هذا الكِنّ الّذي يفور: «وحده - مثلي، لو صرخ الآن من قسوة وحدته أفِرُّ أنا، يؤكّد لي بصرحته عدم فائدة الاستمرار تحت ثقل كلّ هذا العناء» (ص ٧١/ب).

إنّ آليّة التوحّد بين المستوحش الصّغير والمستوحش الأكبر منه قليلاً وإن كان مايزال صغيراً نجدها في الدّاخل الهيكلي بين الموظّف الصّغير والعامل الصّغير، بين الرّجل - الطّير الصغير، والشرطيّ الصغير، وبين الرّجل الّذي تكتنفه الغربة وصاحب الدّكان اليوناني الصغير الوحيد، مثله.

وهذا البطل - اللاّبطل في كلّ قصص محمّد حافظ رجب هو نفسه، قسماته التكوينيّة ثابتة وشديدة الحضور، مهما تغيّرت الأقنعة السرديّة تغيّراً طفيفاً، هو نفسه إذن في قصّة «عظام في الجرن» يحلم بالفرح يحلم بتحطيم الغربة، إذ يفرّ من عمله بمطعم الفول الشهير في اسكندريّة إلى كفر الزيّات، سعياً إلى أمنية سوف تُحبَط في القصّة حقّاً ولكنّها مادامت قد وُجدت في القصّة فهي لن تحبَط، فعلاً، ستكتسب وجوداً قائماً وماثلاً وداعياً باستمرار: «هنا ستعيش أيّام عمرك الباقية تشتغل عاملاً في مصنع بذرة القطن، تلبس البدلة الزرقاء وتموت وحدتُك بين مئات العمّال، وتعود في الخامسة، وعاملان يسيران معك، يبدّدان لك وحشة الطّريق.»

فهذا إفصاحٌ ما بعده إفصاح.

وعندما يصل القطار إلى كفر الزيّات ويتوقّف، فإنّ دقّات طبلة الفرح تعلو لوداعه ولكن دقّات الحزن والانفراد المميت بالنّفس تعلو فوق دقّات

الطبلة» حلم التّواصل الوجيز بالفرح قد خفت لبرهة، ولكنّه ثبّت الآن بقوّة الفنّ، فلا يُدحَض.

* * *

المحور الثاني في هذا العمل كلّه هو قضيّة الأبوّة والبنوّة، ولعلّه الدّافع المحرّك، من البدء، لهذا الحسّ العميق الموجع بالغربة. إنّ التمرّد على الآباء والخروج من جنّة الطفولة (أيّاً كانت) خبرة موحشة.

محمّد حافظ رجب قد اشتهر طبعاً بصيحته القديمة «نحن جيل بلا أساتذة» وثار حول هذه الصيحة جدل كثير، ولكنّي أقرأها، هذه الصيحة، بتأويل آخر: «إنّني الابن الّذي أفتقد أبي، حتّى وإن كنت أسمّيه «الديكتاتور المجنون»، أعرف قسوته وحَدَبه معاً، وأُعلن حبّي وتمرّدي عليه معاً. وهو تأويل أبدي.

وليست المسألة هنا فقط هي مسألة قتل الأب الفرويديّة للتحرّر من سيطرته، فيها هذا العنصر، بلاشكّ، ولكنّها في تأويلي موقف من السّلطة الاجتماعيّة كما أنّها موقف من السّلطة الكونيّة في الوقت نفسه.

إنّ قصّة «الأبّ حانوت» قصّة مشهورة في أدب جيل السّتينيّات، وهي قصّة هذه الخبرة، مصوغة أساساً بمفردات الفنّ عند هذا الكاتب، مفردات العضويّة الجسديّة الممزّقة والدّامية، أليس الانفصال عن الأب بتراً للذّات في الوقت الّذي هو ضرورةٌ أساسيّة لنضج الذّات؟.

وما من خيرٍ نقديّ أو غير نقديّ يُرجَى من تلخيص أحداث القصّة أو أيّة قصّة، ولكن السرديّة الجارية في العمل توحي لنا بأنّ الابن يرفع السكّين في وجه أبيه (هذا على العكس تماماً من قصّة إبراهيم وإسحاق، ظاهريّاً لكنّ الخبرة العميقة واحدة) والولد يقول متمتماً: «أبي . . . إنّي أبحث عنه في داخل، وسأشقّ بطنه لأراه» الأب إذن مزدوج وثنائيّ، ظاهر وكامن معاً، قاسٍ وحانٍ معاً: «وبعد انصراف الغضب عَرّى (الحانوت) القلب

وَجَدَ سكّين الابن مغروسة فيه. . مات الآباء في قلوب الأبناء ـ يجب أن يموت الأبناء في قلوب الآباء. . يجب أن يموت الأبناء في قلوب الآباء». .

ليس الابن هو الّذي قتل أباه إذن، أو ليس هذا فقط، بل إنّ الأب يدعو، ثلاث مرّات، إلى وجوب أن يذوب الابن في قلب أبيه. . ولكنّ الابن ـ في غمار تطوّر هذه الدراما السيكلوجيّة الكونيّة معاً ـ هو أيضاً يرفع السكّين في وجه الآباء والجدود، لأنّ العالم غير مستقرّ، ولأنّ الآباء يأكلون الأبناء. . «السكّين في وجه القسوة».

ومن قصّة «جولة ميم المملّة»:

«تذكّر كلمات أبيه له: «يا ابني أنت قاتلي وقاتل أبنائك وأبنائي»
صرخ في وجه أبيه: «اصمت. اصمت. يجب أن أذبحك لأتحرّر»

لأنّ الأب «غضب»، لأنّ الابن «غول».

ثمّ يختتم الابن في «الأب حانوت»: «أودّ أن أعانقك وأبكي وألقي بالمدية»

«الزوجة تودّ لو أطعنك لتتحرّر (هي) من القهر، ومع ذلك تصرخ»
«لألقي بالمدية، وأحرّرك، فتعود لتحتلّ من جسدها».

فهذه بصيرة إذن بأن تحرّر الأب نفسه من تهديد القتل هو إعادةٌ له لجسد المرأة المشتهاة المرغوبة القاسية الدمويّة في وقت معاً ـ ذات النابين المضرجين بالدم.

«قال الأب وهو ينسحب: اجمع ملابسك وغادر الكوخ اللّيلة»

أو قال الربّ: غادر الجنّة، وانزل لتشقَى في الأرض، وتأكل خبزك بعرق شقائك وغربتك. أو قال: أنت الآن رجل، عليه ما على الرّجال من أعباء تؤود الجبال. لم تعد الآن طفلاً، حتّى وإن نُفيت من حضن فردوس الأم.

ولكنّه ـ في «جولة ميم المملّة» كان قد اختار صيغة أخرى للخروج والنضوج:

«ودسّ يده في صدر أبيه. أخرج قلبه. مدّ السكّين وذبحه وارتمى الأب فوق بلاط الدكّان، فداس فوق جثّته ومسح الدماء من السكّين:»

«ـ الآن تحرّرت من البكم، تحرّرت يا سجناء».

والكلمة ذات الدلالة ـ الكلمة المفتاح ـ هنا هي تحرّرت من «البكم». البكم هو الخرس الفنيّ. الآن يستطيع الكاتب أن يتكلّم، أن يقول، أن يتحرّر لأنّه بالكتابة ـ على المستوى الفنيّ ـ بالكتابة يتحرّر، ولعلّ في هذا أيضاً نوعاً من التحرّر الاجتماعي أو إرهاصاً به على الأقلّ.

انظر إليه عندما يقول: «مكسيم جوركي مات. لن أصير كما صار. سأتحرّر منه، كما تحرّرت من الأب». (ص ٧٩/١).

إنّه، بهذا، يقول إنّه يتحرّر من أسلافه ومن أساتذته، وعندئذٍ فقط، بعد التحرّر، بعد الخروج، بعد النضوج، «يصبح بلا أساتذة».

هذه الخبرة المحوريّة يصوّرها الكاتب أيضاً على نحو آخر بين البنت وأمّها في «الطيور الصغيرة» بين حميدة وأمّونة، «كانت تحسب أنّ حميدة فوق صدرها تُلقِمها ثديها، وتخفيها عن عيون الرّجال بين طيّات ملابسها، لكنّها فوجئت بها تعضّ ثديها وتتدحرج من فوق صدرها وتجري إلى حيث يجلس زوجها مع باقي الرّجال». فهذا خروج المرأة من إسار الأمومة إلى نضج التورّط مع الرّجال. (ص ١٢٤/١).

* * *

المرأة عند هذا الكاتب كائن غريب، فليس فيها أدنى رومانسيّة ولا يتعلّق بها أي وهم من أوهام الكُتّاب المعتادة، هي كائن قاسٍ في الأساس، عدوانيّ، حُوشيّ، ولها نابان مضرجان بالدم الأحمر تنخر قلوب

الطيور الصغيرة كلّها، وهي قويّة جبّارة، في قوّة الثور: «أمّونة يا قـوّة عشرة رجال»، وهي انتهازيّة تلعب بقلوب الرّجال «الرّجال الستة الّذين كانـوا في حياتك ذات يوم» «المقاول، وشقيق النّجار، والكهربائي».

وقالت «كنت كالحمامة دائمـة الطيران» وهي تبحث عن «الـذَكَر» الّـذي يدفع لأمّها أكثر لتتزوّجه، وهي شرهـة شبِقة مع ذلك: «فوق فراش المرض أهـذي من الحمى وأنثى ملتهبـة بجانبي وتفّـاحتـان وسكّـين. أفقت عـلى شفتين ترطّبان شفتي. . امتدّت يداي، وعانقتِك وسقطت من يدك الـسكّين والتفاحة. قالت حميدة: وأنا الأخرى كنت مجنونة. . كيف كان الباب مغلقاً عـلينـا في تـلك الـلّيـلة؟ عـجيبـة. » (ص ٧٧ ـ ١٠٧ ـ ١٠٩ ـ ١١٣ ـ ١٢٣/ا).

والخبرة الجنسيّة هي حبسٌ وقهرٌ للرّجل: «سـاقها امتـدّت إلى ساقـه. سَجَنَتْها. من سجن إلى سجن» (ص١٠٠/ب).

وهي، أيضاً، هذيانٌ يلجأ إليـه الرّجـل ليخلص من قمع العـالم ويمسح فيه الذلّة، وعلى أنّها هي أيضـاً تدخـل في آليّة القهـر المزدوج، وفي عمليّـة توحّدٍ لطرفي القهر: فهي تتحمّـل ذلّ الزوج طـول النهار، والـزوج يُحمّلها ذلّه هو طـول اللّيل «وتقـوم منتعشة» مـزدهرة، ظـافرة. بعـد فاجعـة موت الابن في «أصابع الشعر» تقول هَنا:

«لم يعد يستحم. يخشاني. المنكود يخشاني، تجمّدَ الرّجل يا نسـاء. تجمّد» فهـذه إذن ميدوزا الأسطوريّة الّتي تحوّل الرّجل إلى حجر.

المرأة ليست، عند الكاتب، أنثويّةً بالمعنى المألوف نـاعمةً دمثـة حنونـاً أو حتّى أداة للمتعة، موضوعاً سلبيّاً للشبق، بل هي قوّة فاعلة قـاسية، كـأنّها قوّة كونيّة.

والغـريب، في هذا السّيـاق نفسه، أنّ العُـرْي عند هـذا الكـاتب ليس

تحرّراً ولا تأهّباً للمتعة، ولا خلعاً لإسار اليوميّ المثقِل، بل هو مرتبط أساساً بالإثم والقسوة والموت والعجز.

«وهو عارٍ وامرأة بنابينْ مخضبين بالدمّ تنخر قلبه بمذراة شوكيّة». (ص ٧٧/أ).

«جسمها عارٍ، وكلّما هممتُ بإمساكها تحلّق بعيداً بعيداً عن متناول يدي» (١٢٢/أ).

«بدأ يخلع ملابسه حتّى أصبح عارياً وبدت ساقه المقطوعة بشعة» (ص ٦٨/ب).

«فخلعت ملابسها واستلقت عارية تقبّل أظافر الشعر تمسح فيه جلدها» (ص ١٠٧/ب).

فانظر صورة القسوة من ناحية ومهانة التسليم من ناحية أخرى، في فعل العري الّذي كأنّه فعل اغتصاب (الأظافر)، ورضىً بالاغتصاب.

أو «تنهض هنَا فَزِعةً تبطش بذكرياتها غاضبة.. تجري عارية.. وتنفخ في بقايا هشيم الولدين وتدوس وجه الذكريات» ذكريات ولديها الميتيْن اللّذيْن، في عريها الوحشي، تنفخ في بقايا الهشيم الّذي تحوّلا إليه. (ص ١٠٨/ب).

وفي «أصابع الشعر» نفسها نجد أنّ لحم الابن الثالث المقتول قد تناثر وتبعثر في الحجرة، وجرى الخواجا إلى زوجته في البانيو ليخبرها بما حدث «فخرجت عارية.. لم يجدا شيئاً.. دخل الهواء من الشرفة المفتوحة وحمل اللّحم المتناثر وألقى به فوق النّاس». (ص ١١٧/ب).

بل نجد أنّ الفجيعة لا توصف إلّا بأنّها «عارية» (ص ٢٠/ب مثلاً) فالعُرْي لا يقترن إلّا برؤى القسوة والوحشيّة والموت.

ما أبعد هذا عن العُرْي الإغريقي المثالي المصفّى من كلّ عنف وكلّ سوأة.

* * *

إذا كان عري الجسم الإنساني الّذي تراه الحضارة الأوروبيّة الهيلنيّة، أساساً، ذورةً للجمال (كما كنّا نراه هُنا في الزمن الغابر عند قدمائنا البائدين الباقين) قد تحوّل عند الكاتب إلى شفرةٍ للضراوة والشراسة، فإنَّ «التحوّلات» عنده تقنيّة أساسيّة. وهي بذلك، وبالضّرورة تحوّلات دلاليّة.

إنّ التحوّل عنده ينتقل من الجامد إلى الحيّ، ومن الحيّ إلى الجامد، ومن الإنسان إلى الأداة والعكس، ومن الكلّ إلى الجزء والعكس، والمجرّدات - الأفكار - أشياء الذهن تتحوّل عنده إلى كائنات حيّة مجسّدة، بل إنَّ الجثّة عنده - كما أشرت - تصبح فاعلة ومتحرّكة، والإنسان العضوي يتحوّل إلى جثّة ومقبرة، إنَّ الحزن عنده «يمرّ»، والمارش الموسيقي «يبكي بالدّموع» والرّجل يصبح عمود نور، كما يصبح ثوراً، والثور رجلاً. ورئيس التّحرير كالرّجل الّذي بلا رأس يتحوّلان إلى ماعز، والمرأة تتحوّل إلى قطعة أنقاض، أمّا المزراب فهوشره لا يُسد فمه ولا جدوى من تسليك أسنانه، وللقبقاب عنقٌ يوشك أن يتقطّر بالدم، والوجوم «يتحرّك»، والرّجل يصبح حبّة رمل تُداس، كما يصبح مكتباً له أربعة أرجل خشبيّة، الغضب «يخرج»، ويتلفّت البطل - اللاّبطل فيجد أنَّ الكآبة هي «سيّدة المكان»، كما يجد أنَّ الحزن «يجلس» بجواره، ويونانيّة عجوز هي دميةٌ في الوقت نفسه تلقي بكوبها في «وجه» الكآبة فتتناثر شظاياه، والتعاسة «تمدّ يدها» تبحث عن الرّجل المختبئ تهزّه لينهض، ويده تصبح عمياء داخل الركود المعتم، والحزنُ يُقبل بشاربه الوقور ليحكم بيننا، مهيباً طويلاً في طول كلّ الرّجال، وهكذا وهكذا، يصبح المجرّد، الذهنيّ، غير المحسوس، كائناً فاعلاً متعيّناً ومجسّماً.

وانظر في تقنيّة التحوّل هذا الخطاب الّذي يجيء في «مخلوقات برّاد الشّاي المغلي»: «قل لي - هل تتبادل أنت وأبي مكانكما؟ وأصير أنا كرة اللّحم في رأسك الصلعاء، ويصير ابنُك أنا، يصير أبي صينيّةَ القهوة، وتصير أنت أبي، وأصير أنا.. أبي.. وتصير أنت..» انظر مشكلة الأبوّة

والبنوّة الملازِمة الّتي لا تريم، هنا، أيضاً. (ص ص ٦٦، ٦٧/ب).

أمّا ازدواجيّة الجثّة وصاحبها فهي تقنيّة مستمرّة في كلّ القصص، والأموات يخرجون من بين الأنقاض، وصفوفهم تمر وتخرج من حفرة لتدخل في حفرة وينادي أحدهم البائع مكسور القلب: «تعال معنا تحت وأنت تجد زبائن أكثر من فوق». (ص ٤٢/أ).

أو يقول القمّاش: «أسمع إنّهم دفنوني تحت الأنقاض أنا ذاهب لأحضر جاروفاً لأخرج نفسي وإلاّ أموت مختنقاً. هل لك أن تأتي معي، لتنشلني أوّل ما تعثر على جثّتي؟» (ص ٤٤/أ)

أمّا الفحام في «برهوته والحمار المهموم» فينزل برهوته الجثّة المنقوعة في السبرتو، ويجلسها على الأرض ويسندها إلى ظهر عربة وبعد ساعتين يجلس برهوته مضمّد العنق والفحام بجانبه في نقط بوليس غربال.

أمّا الرّجل المعلّق في دوسيه فقد «مرّ اليوم عليه. حمل جثمانه ومرّ عليه، دعاه ليحمل هو الآخر جثمانه معه ويسيرا معاً مسيرة جنازتيهما، رفض، ترك اليوم يسير وحده إلى النهاية المكرّرة» ولكنّه بعد قليل، وعندما عاد إلى أصحابه «فكّ مسامير جثّته ونحّى يقظته جانباً ونام». (ص ٢١/ب).

أليس في ازدواجيّة الإنسان وجثّته رسالة مفصحة عن سرّ الغموض..؟ فهل نحن نتحلّل في مقبرتنا ونقاوم التحلّل، وهل القبر هو الجثمان؟ وهل اقتحام المقابر وقيام الموتى هو البشارة الخفيّة الّتي تحملها هذه الرّسالة؟ بشارة البعث، وقبر الموت.

* * *

في «مخلوقات برّاد الشّاي المغلي» سوف نجد رحلة عكسيّة متّصلة في اتجاهين، من الداخل للخارج ومن الخارج للداخل، من الحياة للموت ـ ومن اللاّزمن إلى الآن، فهي قصّة تجوال غريب، وتكشّف لهذا «الداخلي ـ الخارجي» معاً، يؤدي بنا إلى موكب مسرحي ـ في نهاية الأمر ـ

هو موكب الشائهين والعَجزة والمحطَّمين والّذين ضربتهم الحياة، وينتهي هذا الموكب المتردّد في حركة دؤوب، ثنائيّة الاتجاه، إلى نوع من التمرّد. وإلى نغمة انسلاخ: «انتهى الأمر. وداعاً يا رأس الدرة الصلعاء وداعاً أيّها الانتظار العقيم» فكأنّه وداع لهذا الزمن، واتجاه لكي يتوارى «البطل اللاّبطل» داخل نسيج زمنٍ آخر، تحتويه دقّات السّاعة.

ويكفي أن أسوق عدد المشاركين في هذا الموكب الغريب الّذي يحتلّ مقدّمة القصّة ويملأ ساحتها ويفيض حتّى آخرها، موكب الّذين حصرت منهم ٢٩ شخصاً هم «أنا الّذي تكتنفني الغربة، فانجلي صاحب كرة اللّحم في مؤخّرة رأسه الأصلع، زبون، أحمد جرسون كرة القدم. حامل الفرشاة والإزميل وجردل الألوان (الّذي لعلّه أن يكون الرّجل الّذي تكتنفه الغربة، ربّما) الرّجل الّذي مرّ داخل فانجلي بشاربه الأبيض هل هو الحزن؟)، القزم عويس ماسح الأحذية، دمية يونانيّة عجوز اسمها أورستا يدخل إلى قلبها الرّاوي فيجد «الغضب»، صبي الحلاّق الأصم، «صديقي س»، «أحدهم» الّذي أبدل سروال الرّاوي الجديد وترك له سروالاً ممزّقاً، جثّته تتكئ فوق مقعد، شخص يحذره من اللّصوص الصغار، «اللّصوص الصغار» أنفسهم فكم هم؟، رجال عراة يتساقطون من السّقف عندما يصفّق لهم اسماعيل الأعور الّذي يحمل أرطالاً من الملابس المستخدمة، كم هم كذلك أولئك الرّجال العراة السّاقطون؟، كوم العظام البشريّة الّتي تحملها اليونانيّة العجوز، ابراهيم مقطوع السّاقين - وفي ماضيه الّذي يُبْعَث الآن من وراء الستارة سائق الترام والكمساري - رجل ملول بنظّارة داكنة، الولد الّذي يقرأ الجريدة اليونانيّة ألفوس وهو ابن فانجلي واسمه أستيليو، مشلول يوناني آخر اشترى ثلاث سجاير معدن، رجل بطنه مستديرة تسبقه يمرّ من خلال الفترينة إلى داخلها، فاسيلي «صاحب أرض علبة سجائري»، متسوّل يونانيّ يحتسي الشّاي، «أنثى يناديني صوتها» اشترت من الرّاوي بالأمس علبة «الفلاك»، شبح امرأة أسود قادم من الكهف، هي أمّ فتحيّة

السحّارة، كونترول سينما ستراند، شخص متّخذ من زمن، هو «ليل الساعة الخمسين المتجمّد المجسّم»، وأخيراً مجرّدٌ آخر يصبح مجسّماً ومتعيّناً هو «الحزن» فهل هو الطويل ذو الشّارب الأبيض؟

وهم جميعا يأتون في الأوّل لا بأسمائهم بل بصفاتهم وخصائصهم، فإذا جاءت أسماؤهم بعد ذلك فكأنّما ذلك أمر لا أهميّة له.

* * *

من التقنيّات السارية في هذا العمل الفنيّ كلّه، إذن، ثنائيّة ـ أو توحّد الداخل والخارج، والمكان ـ الزمان.

إنّ شغف الكاتب بالداخل، بما هو باطنٌ مدفونٌ مَقْبَرِيٌ لا تخطئه العين، رأسه واسع محطّة الرّمل لاتملؤه، وتجري فيه عمليّات حفر الأنفاق، وتحميل الأتربة وتدخل اللّوريات فيه، وتسير مواكب النّاس. الخيول تخترق العينين، البواخر تمرّ في النّفق، الرّجال يدخلون في الحائط، نجد في قاع زجاجة اللبن ركّاب قطار الأمس: بضعة رجال، عمّال حكومة إلى آخره. الرّجال المكاتب أحضروا ملفّاً وأدخلوا الرّجل فيه وعلّقوه في داخله وتمكّنوا من طي الملفّ بالشيء الّذي في داخله ودسّوه بين الملفّات، أمّا في «ذراع النشوة المقطوع» فإنّ الرّجل يندفع إلى داخل الكرة في الذراع الجريحة، يختبئ هناك، ويتسلّل أحياناً من داخلها، ليقف يتلصّص على الذراع، الرّجل الّذي تكتنفه الغربة يعيش داخل علبة سجاير «ماتينيه بحاري» ويراقب الغضب مليّاً داخل الدمية اليونانيّة فمن حرّكه بداخلها؟ الرّجل مقطوع السّاق يختفي داخل ورقة يانصيب، الرّجل ذو العين الواحدة في عينه (عينيه في القصّة) طريقٌ موحش مهجور يجلس في نهايته مع رجل مريض: دَبَش.. دو.. جهار. عامل «عظام في الجرن» المسافر إلى كفر الزيّات يتمنّى أن يظلّ في حقيبة أحد الطلبة لا يغادرها، لأنّهم يفرحون. جرسون مطعم بنيامين الشهير «جسد» مدفون في أرض الزقاق الرمادي،

قلبه داخل طاسة الزيت يغليه رجل مكتوم الأنفاس، مسجون في قدرة الفول، يدقّ جمجمته رجل آخر في حَجَر الجرن «يطحن مخه مع حبّات الفول» وهو يدفع زميله إلى الحائط: «فأدخله فيه وأغلق عليه: لن يمكنك الخروج منه إلى الأبد». (ص ٨٧/ب و٩٤/ب).

«وفي داخل جمجمة اللّيل المثقوبة يتصاعد من بئر السلّم العميق (هَنَا تعانق الشَعْر) صوتٌ..» (ص ١٠٨/ب).

هذه الفتنة الطاغية الجائحة بالداخل الّذي يصبح هو وجه العالم تدور فيه دراما الحياة تقترن بافتتان الكاتب بالمكان، فهو يعشق محطة الرّمل في الاسكندرية حتّى تتحوّل رأسه فتصبح هي محطّة الرّمل، اسكندريّة المكان تسحره بشوارعها وحواريها وأحيائها، لكنّ المكان يقترن بالحركة والانتقال، بالقطارات والأوتوبيس والترولليّ ماتني تتحرّك. الكمساري، القائد والدليل، يلعب دوراً هاماً. القطارات تدور حول أحدهما الآخر، في داخل الرّاوي، بحركة لولبيّة أو حلزونيّة ملتفّة حول أحدهما والآخر، القيامة تقع على بعد خطوتين من البيت، البطل يجري إلى الأمس. الطريق إلى الأبديّة يمرّ فوق رصيفي، حيث جثّتي ملقاة منذ أعوام بعيدة، لا تجد من يدفنها. أمّا أحد الشخوص فقد «شدّ سنجة السفينة الّتي تمرّ علينا، فتوقّفت». والآخر ينظر إلى المرأة فيظنّها «الزمن»، حتّى هنا ليست المرأة كائناً أرضيّاً بل هي الزمن نفسه ـ وثالث ـ أو هو نفسه في الحقيقة ـ: يقول عن صاحب السّاق المقطوعة «مدّ يده وفتح ستارة، رأيته سائراً خلفها في زمن مضى، يحمل لفافة، وساقه فوق كتفه».

في «مخلوقات برّاد الشّاي المغلي» يمرّ الزمن منذ ست وثلاثين ساعة إلى السّاعة الحادية والخمسّين، بينما هي ـ هذه المخلوقات جميعاً ـ في داخل أشيائها وتجويفاتها وصناديقها، حتّى ينتهي العمل بينما العجلة مازالت دائرة، لا توقّف في هذا «الزمن ـ المكان»، أو كما أقول دائماً: مادام قد انتفى أحد جانبي «المكان ـ الزمان» فقد انتفى الآخر، لا زمان دون مكان، فهل

المكان وحده لا زمني، أبدي، الأبديّة هي أيضاً تسليم بالزّمن؟ الفنّ عندي دائماً تحدٍّ للزمنيّة، عن طريقٍ قد لا يفضي إلى شيء، طريق عشق المكانيّة.

هذا التوحُّد بين طرفيْ ثنائيّةٍ ماثلة أبداً يشي برؤية تجمع الممزّق، تلمّ أشلاء العضويّة المبتورة «الملقاة على طريق الأبديّة»، وتوجِد تكاملاً من نوع فريد.

وهو تكاملٌ يجد تقنيّةً أخرى أشرت إليها في مفتتح حديثي ـ تقنيّة دائريّة العمل الفنّي.

هي تقنيّة تتبدّى على الأخصّ في سبع قصص متميّزةٍ بهذه التقنيّة على نحوٍ جليٍّ من بين خمس عشرة، تبدو فيها هذه العمليّة الفنّيّة على نحو كامن ومضمَر.

في «الكرة ورأس الرّجل» يبدأ السّرد «الفعلي» للأحداث بعد سطور من بداية الكتابة، بجملةٍ هي: «المجلّة الّتي أكتب فيها لم تعد موجودة..» وتمضي العمليّة السّرديّة حتّى نهاية الكتابة القصصيّة، ولكنّ السّرد لا يكتمل إلّا مع قراءة بداية الكتابة (وليست بداية السّرد): عندما يقول الرّاوي: «قال الرّجل الّذي بلا رأس للشرطي الواقف خلف سور الملعب: هل لك أن تساعدني لأستردّ راسي..» وتأتي نهاية السّرد بردّ الشرطي: «ـ هيا بنا لنرى ما يمكننا عمله.»

إنّني أفرّق هنا، أساساً، بين بداية الكتابة وبداية عمليّة سرد الأحداث. وهذا الكاتب قادر، بحذق وبراعة، على إدارة اللّعبة السّرديّة البحتة، وعلى حكي الحكايّة المشوّقة الدوّارة.

بداية الكتابة ليست هي أوّل ما يحدث في القصّة، بل هي إكمالٌ واستمرارٌ لما يحدث، وعليك أن تقرأ القصّة ـ أو تتابع السّرد ـ حتّى النهاية المكتوبة، ثمّ تعود للبداية المكتوبةلتجد نهاية العمليّة السّرديّة، فهنا تكمن

دائريّةُ «العمليّةِ الكتابيّـة ـ السّرديّة»، وهنـا نجد تحـدّياً للتمـزّق والتشظّي، باكتمال الكتابة.

وفي «مـارش الحزن» تبـدأ الأحداث، أي تبـدأ العمليّة السّرديّـة، بعـد صفحـة ونصف تقريبـاً من بـدايـة الكتـابـة: يبـدأ الـردّ بجمـل سريعـة: بالأمس. . في اللّيل. . بعد منتصف اللّيل بقليـل. . كان خليـل موجـوداً، كلّ جملة على سطر ولكنّ السرد لا ينتهي عند آخر سطر منهـا، بل تكتمـل العمليّة السّرديّة بالعودة إلى بداية الكتابة: «مـارش الحزن ينـوح. . اخترق ملعب البلديّة» حتّى نهاية الأحـداث عندمـا تحدثّت النّسـاء الخمس عن سرّ الرّجل المحمول فوق الأكتاف: «بالأمس. . في اللّيل» إلى آخره.

وفي «الثّور الّذي ذبح الرّجل» سوف نجد أنّ البداية هي بالضبط، هي بنصّها نهاية الكتابة، هنا تمتزج البـداية والنهـاية الكتـابيّتان بـالبدايـة والنهايـة السرديّتين، هنا عمليّةٌ دائريّـة كاملة، بنصّهـا: «سيّدي لقـد ذبحت الثّور الّذي اعترضني أمس».

أمّا في «رجل معلّق في دوسيه» فإنّ القصّة تبدأ وتنتهي بهـذا الرّجـل وهو يكتب لأهله، وإن اختلفت الكلمات اختلافاً طفيفـاً. إنّ فعل الكتـابة هنـا هو البدايـة وهو النهـاية معـا ـ في سرديّة أحـداث القصّة، وفي تقنيّـة كتابـة القصّة على السّواء.

أمّا «مخلوقات برّاد الشّاي المغلي فتنتهي بينما العجلة دوّارة، والـزمن قد انتفى، والبداية والنهاية قد توحّدا.

وفي «برهوتـه والحمار المهمـوم» تبدأ القصّـة فعليّاً وتنتهي فعليّـاً بصيحة برهوته المنغّمة الموقّعة: أجدع واحد ييجي ـ في الحتة دي ييجي ترِمْ ترم. . ضرْب مطاوي ييجي. . » إلى آخره.

أمّا الكتابة فهي متداخلة ومتكاملة مع السّرديّة.

وأخيراً ففي «أصابع الشعر» تبدأ الكتابـة وتنتهي بنفس الجملة تقريبـاً،

على نفس النحو، تبدأ: «استلقت هَنَا فوق وسادة المخمل البنفسجيّ داخل علبة تواليت. .» إلخ وتنتهي: «عاد إليها في اليوم الثاني بعلبة تواليت غالية الثّمن في داخلها نامت هَنَا فوق المخمل البنفسجي».

أمّا الأحداث فلعلّها تبدأ بمصرع الابن حربي، ولعلّها تبدأ بقصّة شهوةٍ وشبقٍ غامضة المعالم، ولعلّها تبدأ بحكاية قهر من الخواجا على العامل عنده (حربي) ولعلّها تبدأ ببساطة بداية تقليديّة (قد انكسرت الآن تماماً) «في السّابعة صباحاً عندما تنوح صفّارة شركة الغزل. .» إلى آخره. وهي هنا لا تأتي إلاّ بعد سبع صفحات كاملة.

هذا إذن ـ فيما أرى ـ هو الحلّ، التقنيّ والرؤيويّ معاً، لمشكلة التعضّي الممزّق، وتَناثُر الأشلاء المبتورة. هنا اكتمالٌ في الكتابة، وانتفاءٌ للزمنيّة، وتوحّدٌ للثنائيّة، وتحوّلٌ في الكائنات والأشياء منها إليها، تُفضي كلّها بالضرورة إلى اتساقٍ كامنٍ خفيّ، لعلّه يحمل سرّ غموض الكتابة، ويفضّه.

* * *

هذه في النهاية قصّة التهاويل، والتخاييل الّتي تنتظم في بنيتها رؤيةً وإدانةً لواقعٍ متمزّق، على كلٍّ من المستويات الاجتماعيّة والعضويّة.

ليست هذه قصّة الحلم، والانصياع لصوت ما تحت الوعي، وهي من ثَمّ ليست قصّة سيرياليّة، لأنّها ليست قصّة دفق المادّة الحلميّة ولا انسيال المادّة اللّغويّة، بل هي أساساً قصّة تركيبةٍ ذهنيّة متدبِّرة، تعتمد على منطق اليومي المألوف، وتستند إلى صياغةِ العلاقات صياغة معكوسة، خارقة للمألوف، ليس هنا غياب لحكم الوعي، كما هي خصيصة السّرياليّة، بل هنا وعي يسعى إلى كسر حواجز المألوف، وإلى تغيير المقاييس والمعايير، وتشويه نِسب الكائنات والأشياء، وترتيب علاقات جديدة، غير حلميّة، لا تنتمي إلى هذيانٍ ما تحت الوعي وتحرّره وانطلاقه، بل تنتسب إلى غرائبيّةٍ

مقصودة على الأقلّ في منهجها، حتّى وإن مضت، بعد ذلك، على سنتها الخاصّة الفريدة.

ومن ثمّ فإن قيمة الصدمة - وهي قائمة - ليست لغويّة ولا من انسياب المادّة الحُلميّة أو الهذيانيّة، بل تتأتّى قيمة الصدمة من غرائبيّة العلاقات، ومن شحنة العضويّة الممزّقة، وازدواج ما لا يتسنّى التساوق ولا التجاوب بين طرفيه، في المجرى العادي، بل يحدث هذا التجاوب في سياقٍ قصصيّ مركّبٍ وفريد.

ابراهيم أصلان.. وقناع الرفض

إنّني أسلم الآن وبداءة ـ بأنّ هذه مجموعة انطباعات جاءت عن معايشة عالم ابراهيم أصلان، وليست نتائج ممنطقة ومحسوبة لمواصفات نقديّة معيّنة ـ فمازلت أكرّر ـ ولا أني أكرّر ـ إنّني لست بالبحاثة ولا بالنقادة ـ هي مجموعة أحكام أطلقت لا يبرهن عليها القياس ولا الاستقراء ولا سائر القواعد ـ أو أصول اللّعبة النقديّة والمنطقيّة ـ إذا شاء احد أن يسمّيها كذلك. نعم، نعم، هذا منهج أو لا منهج ـ معيب جدّاً في نظر الكثيرين. فإذا أحبّ أحد الأصدقاء أن يجرّدها إلاّ من قيمة المعايشة الذّاتيّة البحتة، سلمت له أيضاً شاكراً، (فلست أطلب أكثر من هذا في الواقع) وتركت له ميدان الأحكام «الموضوعيّة» إذا كان هناك بالفعل شيء من هذا القبيل ـ وميدان المنهج القائم على مقدّمات ضروريّة (وضروريّ أيضاً أن تكون موضع خلاف، ومن ثمّ ـ فليست ـ في نهاية الأمر ـ ضروريّة جدّاً. أليس كذلك؟) ولا أنوي الآن أن أثير مسألة المقدّمات الأساسيّة هذه ـ كيف أنّ هناك بعض النقّاد لا يرون إلاّ حقيقة واحدة، ويجرّدون بذلك كلّ المقدّمات الأخرى من مشروعيّتها. لا أنوي هذا، إلاّ بأن أوميء ـ مجرّد إيماءة موجزة ـ بأنّ الحقيقة عندي غنيّة جدّاً، متعدّدة المستويات والطبقات جدّاً، وصعب جدّاً ـ بل مستحيل ـ الإحاطة بكلّ جوانبها ومساراتها. إنّ كلّ تبسيطيّة ـ مهما اتّخذت لنفسها قناع العمق وادّعت لنفسها التسليم بالتعدّد ومحاولة السعي وراء التعمّق، ومهما اتّهمت غيرها «بالتلفيقيّة» و«الانتقائيّة» و«الذّاتيّة» ـ إنّ كلّ تبسيطيّة مذهبيّة هي قاصرة وأحاديّة وتلقي غشاوة على الرؤية، وتفقدنا بل وتعجزنا عن الحركة، هي وكلّ دعوة بأنّ الحقيقة واحدة وواضحة وعلميّة، وتاريخيّة، وجدليّة.. إلخ هي دعوة إيمان ميتافيزيقي محمود المسعى، ولكن مسموح بالشكّ فيه، وإذن فلن أنتسب

إلى أيّة مدرسة نقديّة ومنهجيّة. ومنهجي - إن كان ثمّة - هو منهج معايشة المادّة الفنيّة لكي أعيد خلق رؤية خاصّة ونابعة منها في الوقت نفسه - وأنا بذلك أعرض هذه الرؤية الثانية للعمل الفنّي - من كلّ أجنحتها - للهجوم المذهبي والاكاديمي، وطواعية، وأتركها مفتوحة له، لأنني واثق أنّ لها «حقّاً مشروعاً» في البقاء ولأنّي آمل أنّ لها مقدرة على المواجهة ولأنّي أتمنّى - في النهاية - أن يكون في «نقد النقد» ما يخصب ويُغني ويعمّق خبرتنا.

***

ينتمي ابراهيم أصلان إلى هذا الجيل الّذي أوثر أن أسمّيه بجيل ٦٨ - ولست أقصد المجلّة - بل أقصد الحقبة الأدبيّة كلّها.

ولكنّ هذا الانتماء في ظنّي هو كلّ ما يمكن أن يربطه بعالم ما، ينتمي إليه. ولست أعني مرّة أخرى أنّ ابراهيم أصلان من ذلك الطراز من الكتّاب الّذي يسمّى باللّامنتمي، أعني أكثر من هذا، إنّه من طراز «الرافضة»، إنّه كاتب يرفض. إنّه ليس كاتباً معتزلاً، وانتماؤه من طراز معكوس، مقلوب، يأتي على وجهه الآخر. هذه هي النتيجة الّتي اقتنعت بها من قراءتي لعمله وهذه - في ظنّي - البؤرة الّتي تدور حولها رؤيته الفنيّة.

ولكنّ الرفض عنده يتوارى، أو هو يتشكّل تشكّلاً عضويّاً وراء قناع «الخارجيّة». ليس الرفض عنده تمرّداً صريحاً مباشراً حارّاً مرتفع النبرة، ليس إدانة مفصح عنها، سافرة الوجه، ليس صرخة اتهام مدويّة، لو فعل ذلك فلعلّه كان ينتمي إلى الرومانسيّة الجديدة مهما أدخلت إليها من تعديلات عصريّة. إنّه يلوذ وراء جدار عصري خالص المعاصرة، حديث غاية الحداثة: جدار العالم الخارجي.

في قصّة «البحث عن عنوان» لا نجد أنّ الشّخصيّة - فقط هي موضع الشكّ طول الوقت، بل يقول لنا الكاتب، عن طريق حوار هو العنصر البنائي الأوّل، إنّ الشّخصيّتين في القصّة قد يكونان، بل هما في الغالب

فعلاً - غير الشّخصيّتين اللّتين يخيّل إليها أنّها هما هما . . إنّ هناك اهتزازاً عميقاً بين الشخصيّات الأربع، كأنّ كلّاً منهما يتكوّن من صورتين فوتوغرافيتين غير منطبقتين تماماً، متشابهتين، ولكن مختلفتين، فلا تدري - في النهاية - إن كان هناك حقيقة «موضوعيّة» لأيّ منهما. ومن خلال هذا التفارق، المبني باقتصاد وأحكام، يثور الشكّ - وأكثر - في العالم كلّه، ويبدأ الإحساس يخامرنا بأنّ الماضي كلّه - هذا الماضي الّذي يتذاكره الرّجلان - لم يحدث. ماذا يهم: إنّ الرّجل يلقي بصحيفته في سلّة المهملات، وتلتقي عيناه بعيني الكسيح في نظرة سريعة لامعة، إنّ الكسيح هنا شيء أو كيان أكثر من مجرّد هذا الرّجل. وطول الوقت هناك ضحك مصطنع، وخرافي، وغير حار، لا صلة له بالمفارقة الحيّة الّتي تفجّر ينبوعاً مطهّراً، الضحك ردّ فعل اجتماعي - وربّما كان رد فعل آليّاً مرسوماً سلفاً، مفروضاً - من غير جدوى. الحقيقي الوحيد هنا في هذه القصّة الجميلة المغلقة هو الزحام، والآليّة الثقيلة، والكساح، والإهمال، والنسيان، والأشياء الصغيرة الحلوة الّتي ضاعت ولن تستردّ - ولعلّها لم توجد، قطّ، قبل أن يثور الشكّ في أنّها ضاعت. هنا رفض - مرهف ودقيق - للأوهام الشّائعة عن الصّبا والشباب، بل رفض لعالم لم يتشكّل قطّ.

فلننظر جيّداً في التكنيك الّذي يتميّز به هذا الكاتب: اللّغة هادئة، بل تكاد تكون باردة، مجرّدة من كلّ دماء الانفعال، الوصف محايد، شديد اللّصوق بالجزئيّات المحسوسة، بالغ الحرص على أن يبدو موضوعيّاً، شيئيّاً، تعنيه التفاصيل الدقيقة السّطحيّة، فيه أناة مقصودة متدبّرة، وبطيء الإيقاع. هذا كاتب عيناه تلوحان لك في كتابته خاليتين من أيّ تعبير، تنظران إلى كلّ شيء من بعيد، من على مسافة مأمونة، لا تلتقطان إلاّ علامات ظاهريّة صغيرة، لا تريدان - بأي حال - أن تضفيا عليها دلالة، أو معنى، أو تفسيراً. إنّه يرفض ان يعطي الأشياء والأحداث أي روح إنساني، إنّه يجرّدها عن عمد من كلّ حرارة. لا تكاد تقع في كلّ كتاباته

على كلمة من كلمات الوجدان، أو من العبارات الّتي تشف عن أنّ في العالم عاطفة.

والحوار عنده قليل اللّفظ (هو بصفة عامّة مقلّ جدّاً في الكلام) يجري على الخطّ اليومي المألوف بل هو حوار نمطي لو انتزع من سياقه لبدا وكأنّه مبتذل، قاحل، لا يعني شيئاً، لا يؤدّي إلى تواصل أو انفتاح.

الحوار يشير دائماً إلى أفعال، وتصرُّفات، يتعلّق بظواهر خارجيّة، وأحداث، يتّصل بقرارات، لكنّه لا يفصح قطّ، مباشرة، عن حالة من حالات النفس، ليس مضمونه القريب أن يقول لك، بالصوت والنبرة، عن موجات الوجدان، وهو في هذا السّبيل قد يبدو غير متعقّل وغير منطقي، وغير واقعي، لفرط تجرّده وعريه وانفصاله من مادّته، والكاتب ينزل بنغمة هذا الحوار إلى أخفض درجة ممكنة في السلّم، ينزع عنه كلّ تهدّج، كلّ ذبذبة معبّرة، لقد رأيته في بعض القصص الّتي أعاد النظر فيها، يحذف كلمة «جدّاً» (مثلاً) ويستبدلها بكلمة «كثيراً»، لفرط حرصه على ألّا يكون في عباراته ما يشي حتّى بالحماسة، أو التّأكيد على شيء.

وبناء القصّة عنده تخطيطي، عار من كلّ توشية، وزخرف، بريء من كلّ كثافة، خال من التلاطم الانفعالي ومن كلّ احتشاد المتناقضات النفسيّة الداخليّة، بناء واضح، مستقيم الخطوط حادّ الزوايا. مقفل على نفسه بإحكام.

* * *

هذا كاتب يتشبّث ـ بعناد ـ بتفاصيل العالم المرئيّة فقط، ويبني قصصه على غرار هذا العالم الّذي يراه جامداً، لا يحمل ولا ينقل رسالة. والتفاصيل هنا رثّة، تلوح سوقيّة، يوميّة، مختزلة إلى أكثر عناصرها شيوعاً وأقربها إلى ما تقع عليه العين العادية، العابرة، الّتي لا تبحث عن شيء بذاته.

بل تصل هذه التفاصيل إلى حدّ البذاءة أحياناً، لفرط رثاثتها ولكن حتّى

البذاءة تتخلّ عن جاذبيّتها وغرابتها (فالمعروف أنّ البذاءة يمكن أن تعالج بحيث تبدو غريبة، ومروعة ومثيرة) لكن نظرة الملل الخارجيّة هنا نظرة اللّامبالاة ورفض المعنى، النظرة الّتي تدرج كلّ شيء، بذيئاً وشاعريّاً، سامقاً ومنحطّاً، جيداً ومبتذلاً، في سياق واحد متساو، هذه النظرة تجرّد حتّى البذاءة ممّا قد يكون فيها من سحر خبيث محرّر، أو ما قد يكون فيها - حتّى - من دغدغة للحواس وإثارة للانتباه، وتخلّيها شيئاً، ككلّ شيء آخر هنا، قابضاً، مستنفداً من دماء حرارته ومعناه - أيّ حرارة، وأيّ معنى.

لكنّ ذلك كلّه من حيل الفنّ البارعة.

ليس في هذا العالم عبثيّة، ولا عدميّة.

وراء ذلك القناع الجامد الخارجي المحايد، رسالة، وقصد، ومعنى.

اختيار الكاتب لأدوات فنّه، وعلاجه لها، والوقع النهائي الّذي يحدثه عن طريقها، هذا كلّه يخرج بنا من حصار الأشياء الخانق إلى الدلالة الّتي ينقلها هذا الفنّ. ودلالته هي - بأبسط العبارات - رفض هذا الواقع المحاصر المحيق المبتذل الخارجي.

ولكن من فضائل هذا الكاتب ابتعاده عن كلّ شعار، لا مجرّد الابتعاد الصريح المباشر، بل ابتعاد رؤيته بضرورة تكوينها، عن أن تكون مندرجة في سياق جاهز لها - معدّ من قبل، من سياقات المذاهب أو الإيديولوجيّات، (أيّاً كانت ميزة هذه المذاهب، أو افتقارها إلى الميزات). من الصعب جدّاً وسيكون من الاعتساف جدّاً أن ترقد هذه الرؤية على أي سرير من سرر بروكاست، لن نستطيع أن نفصّلها على قدّ مذهب أو إيديولوجيّة، سيفاجئك دائماً الصمت المحكم لهذا القناع الرافض لك ولمذهبك، ولعالمك أساساً، وسوف تجد دائماً ما يخرج بك عن النّمط الّذي تحاول أن تلبسه إيّاه.

في قصّة «بحيرة المساء» المنشورة في أغسطس ١٩٦٦ نجد مفارقة أخرى هي الآن أقرب إلى المزاوجة والمقابلة والمواجهة بين ملل العقم - حكاية

مقابر الموتى الّتي يراد نقلها من مكانها ـ واللّعب بالطاولة على المقهى ـ أو على الأصح عدم اللّعب، وعدم الرغبة حتّى في اللّعب ـ هذا السّأم المجدب، وإيحاءات الموت والهمود والحياة المدفونة تحت، من زمان، من ناحية وبين العودة إلى البيت، ودفء الخصوبة والطفل والإيلاد والتفكير في الزواج وتكاثر النسل.

هذا كلّ شيء. مطابقة بين الموت والضياع، ومقارنة لا تنتهي إلى شيء، بينهما وبين الإخصاب واكتظاظ الحياة الحسّيّة العضويّة ـ مأخوذة في سياق فكرة مجرّدة، في داخل قضيّة للمناقشة غير الحماسيّة، في تضاعيف حوار لا اهتمام فيه ـ مقارنة تنتهي بأن يتبول «البطل» في آخر القصّة. ليس هناك رفض أفضح وأجلى من هذه التفصيلة البذيئة السّوقيّة المتجرّدة حتّى من كلّ رومانسيّة ومن كلّ دعوى على العمق والمغزى الجمالي أو الدلالة الميتافيزيقيّة. إنّ «التعليق» المُضمَر للكاتب هو هذا الرفض العضوي المباشر، المباشر، طرح النفاية السّائلة بعيداً، على رصيف هذا العالم، كأنّ الرّفض ضرورة ماسّة ملحّة، قذف إلى الخارج بسموم الموت، والضياع، واللاّمبالاة.

وفي قصّة «التحرّر من العطش» نجد نفس المفارقة مرّة أخرى ـ إنّ التخطيط البنائي عند ابراهيم أصلان قائم على كونترابنطيّة موسيقيّة بسيطة، على إحداث الأثر الصادم نتيجة لوضع النقائض وجهاً لوجه، دون تعليق. والمفارقة هنا بين سيّد (الغائب ـ الّذي لا يظهر قط ـ الماثل مع ذلك طول الوقت بحضور يكاد يكون فيزيقيّاً) سيّد المتحرّر المقبل على المتعة، الاجتماعي، المغامر، الّذي يأخذ الأمور غلاباً دون كبير اهتمام بالعواقب وبيلة كانت أمّ مواتية، من ناحية وبين البطل الحي، الّذي يفكّر كثيراً ويحزن كثيراً، ولا يرغب في عمل شيء. وهي مفارقة تنطوي على عمليّة تطوير القصّة في سياق صراع خفي ولكن ملموس جدّاً بينهما. صراع على «الفاكهة» البنت، بين الرّجل المقدام الّذي لا يتردّد في قضم الثمرة،

وبين البطل الّذي ينظر ـ ويتردّد: «وضعت يدها بين ركبتيها، عندما قام مالت بجنبها قليلاً وكفّت عن الابتسام. . » (كانت تستعدّ للّقاء الجسدي بينهما. دور الفاكهة أن تؤكل، وهي تعرف ذلك) ولكنّه أخرج علبة سجاير، وعاد. . . نكص. . . وهي تتحسّس صدرها، وتحبّ القاهرة، والزحمة، والشياكة، لأنّك تضيّع وقتك فيها «لأنّك تتسلّى وتنسى». . لكنّ البطل لا يريد أن يتسلّى، ولا يريد أن ينسى. . إنّه يريد، دائماً أن يضع رفضه أمامنا، حادّاً مجسّماً، مكوّراً، عقدة لا تهضم ولا تتمثل لا سبيل إلى ذوبانها. ككلّ أبطال ابراهيم أصلان ـ هل هم أنفسهم ابراهيم أصلان الكاتب؟ لابدّ أن تكون، في ظنّي، الإجابة بالإيجاب.

ثمّ تأتي لحظة العري الأخير، البطل يتعرّى فجأة ببساطة، دون كلمة. هل هذا عقاب ينزله بنفسه؟ هل هو نداء ـ بائس بالطّبع لأنّه صامت، ومحكوم عليه سلفاً بالإحباط ـ بأنّه يطلب تحطيم الغربة والحزن؟ وماذا حدث؟ لا شيء. . . هذا هو النقص، أو الشرخ الأساسي الّذي يشقّ تصوّر الكاتب للحياة ـ ويقسم رؤياه قسمين متعادلين. إنّه يرفض لأنّه في الأصل شديد الحبّ للمتعة شديد الإقبال على الحياة، فإذا لم تكن تحقّق له ما يريد، وقبل أن يتحقّق ممّا إذا كانت سوف تؤتيه الثمار، وقبل أن يخوض الصّراع، ينفض يديه، بالرّفض. من السهل جدّاً أن نجد لهذا كلّه تفسيراً فرويدياً (أوديبيّاً مثلاً) وربّما كان هذا مفيداً إلى حدّ ما، ولكن المسألة عندي أكثر من الرّفض الأوديبي. وإذا كان هنا أيضاً رفض لمواضعات اجتماعيّة، فإنّ إطلاقيّة الرفض وكليّة الإدانة الصّامتة تذهب إلى أكثر من البعد الاجتماعي.

لم يكن اختيار الكاتب لمنهج «النظرة» الباردة البعيدة مجرّد صياغة فنيّة ـ ليس في الفنّ أبداً مجرّد صياغة ـ إنّ هذا المنهج بذاته ينقل إلينا كلّ رؤية الكاتب. إنّه يرفض الاندماج في العالم، ينأى بنفسه عن الغوص في حمأة طين النّفس الحارّة المتقلّبة، يرتفع بأصابعه الدّقيقة، النظيفة الرفيعة

المفاصل، عن مسّ الأشياء العضويّة، دع عنك تلمسها أو احتضانها، ولكن ذلك كلّه، في النهاية يشي بالتنافر الناشئ عن فرط الجاذبيّة، لأنّه متعلّق بالعالم، وبالنّاس، وبمصيرهما معاً، أشدّ التعلّق، ولأنّه، بعد ذلك، يحسّ أنّ تعلّقه ليس مطلوباً، وليس مجدياً ـ في الغالب ـ وليس فعّالاً، فهو إذن يرفض، يرفض وعيناه معلّقتان بموضوع رفضه لا تحولان عنه، تريانه كأنّما هو محفور في مقلتيهما حفرا. ذلك هو سرّ الجاذبيّة الغريبة الّتي يوقعها الكاتب بنا، بإزاء عالمه المجرّد العاري، وسرّ الأثر الغائر الّذي يتركه هذا العالم فينا.

والمشاهد الّتي ينحصر فيها هذا العالم الضيّق قليلة العدد، تكاد تكون أيضاً نمطيّةً لولا أنّها معطاة لنا بحدّة تفرّدها وتشخصها، ومع ذلك وعلى الرّغم من تميّزها في كيان مجسّم، محدّد، ومحسوس، إلاّ أنّها تبقى مع ذلك كأنّها نوع من النماذج الأوليّة Archtypes للعالم الخارجي، نوع من الديكور الّذي يحمل نقاء كلاسيكيّاً جديداً، أو يوحي بمغزى اليجوري استعاري، مضيء: هي في الغالب مشاهد المقاهي البلدي، وغالباً أيضاً ما تقع على أرصفة الشّوارع البلديّة، أو الحجرات الرثّة في بيوت الإيجار، أو أرصفة الشّوارع نفسها، وشقق الإيجار، والدكاكين، حتّى في قصصه القليلة جدّاً الّتي نشهد فيها جانباً من «الطبيعة» (كما يقال) ـ مثل قصّة الطواف ـ فأنت تحسّ أنّ القصّة تختطّ الشّوارع أو الطرق الريفيّة، أكثر ممّا تدور في الرّيف نفسه. هذا عالم قصصي يدور على خطوط جافّة، أو في داخلها، ليس فيه دسامة عضويّة، ليس فيه تحليق إلى ارتفاعات متخلخلة الهواء، ولا قذف بالنّفس إلى أعماق مكتظّة بالنبض والجيشان.

ومع ذلك، وعلى الرّغم من حضور العالم الخارجي، صارماً في تكويناته الّتي تكاد أن تكون هندسيّة، فإنّ هذا العالم كلّه موضع شكّ. وهناك دائماً علامة استفهام ـ هناك دائماً سؤال مطروح: أيحدث هذا كلّه، أهذا العالم يحدث؟ بالفعل؟

إنّ السؤال هنا ليس بحثاً ميتافيزيقيّاً، هو ناشئ عن موقف بسيط، ومحدّد من البداية، غير مفصّح عنه، ولكنّه كامن وراء كلّ هذه الرؤية: موقف الرفض، هذا الكاتب يريد أن يقول لنا، بطريقة فعّالة وجديدة: كلّ شيء، كما أراه، كما أريه لكم، كما ترونه معي، مرفوض.

ويبقى عليه - أم أنّ هذا ضروري؟ لست أدري - أن يقول لنا ماذا يقترح بدلاً من المرفوض . وهو بالطبع لايقول ذلك أبداً، يتركه لنا. إذا شئنا، لنستبصر به، عن طريق قياس المخالفة.

هذا العنصر من الشكّ في وجود الأشياء الخارجيّة، على الرّغم من تحدّدها القاطع، على الرغم من حضورها الرازح، على الرغم من صرامتها الكابوسيّة، يحقن عالم ابراهيم أصلان بمناخ سيريالي غامر، لا تقع عليه العين، لأنّه متسلّل ومبهم وغير مقصود إليه مباشرة. ويزيد من ثقل هذا المناخ السيريالي انقطاع الصلة بين الأفعال وردود الأفعال، وحدوث نتائج مفاجئة، لها وقع الصدمة أحياناً، لأحداث لا تحمل بذاتها بذرة النتيجة الّتي تمخّضت عنها. فهناك إذن في هذه الأحداث، منذ البداية نواة متفجّرة كامنة، مخبوءة، وتُحِلّ محلّها عنصر الغرابة، والعجب غير المفسّر، في إطار غير انفعالي، دون أي شحنة من الدهشة.

ومع ذلك فإنّ العنصر السيريالي - هنا - ليس هو عنصر الرمز الفنّي المثقل بزهومة كثيفة، - على الأصحّ - هو عنصر التخطيط الّذي يسلك مساراً منحرفاً عن المواضعات المنتظرة، قاصداً إلى وجهة غير مبرّرة. ففيه جفاف وقسوة.

ذلك أنّ السيرياليّة - في جوهرها - اتّجاه رومانسي. وهي في أحسن صورها رومانسيّة محتشدة بالخصوبة، تعدها السخرية السوداء أو الدعابة السوداء. ولكنّنا عرفنا هذا الكاتب بعيداً كلّ البعد عن كلّ شبهة رومانسيّة، بل هو حريص على تنقية عالمه من كلّ لوثة عاطفيّة، بل أكثر من هذا كلّه، هو معنيّ أشدّ العناية مهموم أشدّ الهم بأن يكون رفضه للعالم المحيق به رفضاً مموّهاً مستتراً تحت قناع الحياد. إنّ صرخته مكتومة إلى حدّ

فقدان الصوت، هي تشويه صامت فاغر فاه محتقن متقلّص دون نأمة، دون حسّ. وهو في هذا يقف على الطرف النقيض من كتّاب الرفض الزاعق والسخرية الفاقعة اللّون، والتمرّد الصخّاب ـ هؤلاء هم الرومانسيّون الجدد وأكاد أقول أشباه الرومانسيّين أو العواطفجيّة أصحاب الشعارات.

إنّ التوازي في الأهميّة ـ أو عدم الأهميّة ـ بين القرارات المتعادلة: الانصراف، أو البقاء، دخول البيت أم عدم الدخول، العمل أو القعود ـ كلّها سواء، هو بالطّبع من نتائج رفض العالم، ورفضه بشكل محدّد وخاص، رفض الصمت وإسدال قناع الجمود واللّامبالاة. وهو بؤرة العمل الفنيّ في قصّة «الرغبة في البكاء» حيث تظلّ حتّى هذه الرغبة شيئاً لا نكاد نحسّه على الإطلاق ـ كلّ شيء لا أهميّة له ـ أو له أهميّة، على الأصح، ولكنّها مفقودة بفعل ضربة ما ـ غير مُبيّنة وغير محدّدة، أوجدت جدباً مميتاً في داخل النّفس، أوجدت رفضاً للحياة، هل كان هذا الرّفض نابعاً من نزعة عرقة نحو العبّ من نهل الحياة الّذي عندما مسّته الشفاة وجدته قد غاض؟ أم هل وفدت هذه النزعة من قبل، في عالم ما قبل الميلاد، في عالم ما قبل العالم؟ هناك في هذه القصّة ما يلقي ضوءاً أيضاً على عالم ابراهيم أصلان الغامض، هناك إيماء بأنّ ثمّ إثماً ما قد وقع، وأنّ عقاباً ما، ربّما كان غير مبرّر، يطبّق.

وفي قصّة «الملهى القديم» المنشورة في مارس ٦٨ نجد الشكّ القديم يعود، في كلّ شيء، هل السّاعة متوقّفة، هل المرأة مريضة؟ هل تأتي في النهار؟ هل هم يحاولون؟ ومن؟ عن طريق الحوار وهو الأداة البنائيّة البارعة الّتي يحسن صوغها هذا الكاتب، ويديرها بحذقٍ وتمكّن، يفرض علينا، بيد، الشكّ في كلّ ما يعرضه علينا، باليد الأخرى. الماضي وحده، في ذهن البائع هو القائم الثابت، ولكنّه قد زال، وانقضى. وبذلك ـ هو أيضاً ـ سقط في منطقة الوهم والظلّ. وفي هذه القصّة شاعريّة خافتة غير جهيرة، قاتمة وداكنة، ليس الرّفض عند هذا الكاتب فعلاً عنيفاً، نبرته خفيضة ولكنّها ـ لهذا السّبب ـ فعّالة ومتسللة لا تقاوم.

وأخيراً نجد اختلاط الذّاتيّات، والشكّ فيها، يعود (هذه من التيمات الأثيرة عند الكاتب) في قصّة «العازف». ولكنّنا نجده مدعّماً بشكّ آخر، أقوى، هو الشكّ في الفعل نفسه، الشكّ في أنّ الحركة الخارجيّة موجودة على الإطلاق، إنّنا نخطو إلى آخر الحدود لعالم الرّفض، إنّ الموسيقى الّتي تعزف - في هذا اللّحن الصّامت - ليست إلاّ تقليداً أجوف، ومحاكاة خرساء، وحركات خارجيّة لا تفضي إلى نتيجة، هنا تنبتّ الصلة أخيراً وتنقطع، بين العلّة والمعلول، بين الفعل والأثر، الموسيقيون مزيّفون، والكمان ليس فيه أوتار، والمسرح كلّه ساحة للزيف والإدّعاء. إنّ ما يعنى الفنّان بأن يريه لنا، بوضوح وقطع ونفاذ، ليس إلاّ مجرّد بانتوميم. والأشياء الوحيدة الحميمة الحقيقيّة في هذه القصّة - بجوها الكابوسي - هي سروال بيجامة، وخطاب من أمّ البطل، فقط، يعيد تأكيد صفتها الحميمة، وقيمتها رغم تفاهتها، أمّا كلّ الباقي فهو اختلاس للذّاتيّة، سرقة منظّمة للعمل والجهد، بل إهدار مقصود بارد وهادئ ومسلّم به للحقّ في الحياة نفسها. الباقي مجرّد إيصالات، وترتيبات، معدّة بعناية وتدقيق، ومحاكاة خاوية من أي روح، مفرغة بالقصد والتدبير - من كلّ حياة. . هنا يبلغ رفض الكاتب ذروته ويصل التساؤل عن ذاتيّة الإنسان إلى نقطة أن يكون هو اللّب المحوري لرؤية الكاتب. هنا ينضم الإنسان نهائيّاً إلى خارجيّة الأشياء، بعد أن كان معارضاً لها وإن كان صامتاً - هذا تطوّر منذر ورهيب، ولكنّه ليس غريباً ولا مفاجئاً، في نمو رؤية الفنّان للعالم. لقد أصبح وجود الإنسان مرتبطاً بوجود العالم الخارجي، وجزءاً منه، لا يزيد. إنّ حضور العالم الخارجي - القشرة الجافّة الجامدة - يصبح حضوراً ساحقاً ثقيل الوطأة. هنا تحسّ ما يوشك أن يكون انسحاباً للإنسان أمام الضغط الخارجي المحيق الّذي لم يعد مجرّد تهديد بل أصبح مثولا وواقعة لا ردّ عليها - إلاّ الردّ الوحيد الممكن في هذا السياق: الردّ عن طريق نصاعة الرؤية الفنيّة وأمانتها الصارمة.

زهر الواقع عند علاء الديب

الحساسية الجديدة على كُرهٍ من الكاتب

صدر أوّل كتاب لعلاء الديب «القاهرة» في ١٩٦٤، وكتابة الثاني «صباح الجمعة» في ١٩٧٤، وقد لفت الأنظار، بقوّة، منذ أن نشرت له أوّل قصّة في مجلّة «أدب» اللبنانيّة.

وبعد عقد من الزمان صدر الكتاب الّذي نتناوله الآن «زهر الليّمون»(*).

* * *

علاء الديب له حضور كبير في الحياة الثقافيّة المصريّة، كتاباته النقديّة الأصيلة الدسمة، على قصرها، من أكثر الإسهامات النقديّة غنى، ومن أضوئها بالبصر النقديّ المرهف والحسّ التأمليّ الدقيق.

هذا إلى أنّ ترجمته لكتاب «الطاويّة» مازالت عملاً مرموقاً في الذاكرة الثقافيّة.

إنّه لا يتابع الأعمال النقديّة فحسب، بل يبحث ويكتشف الأعمال الرّوائيّة والقصصيّة والفكريّة بشكل عام، ويقدّمها، خاصّة منها ما قد يكون مجهولاً، وما هو في الوقت نفسه أصيل وجدير بالاهتمام.

* * *

أتصوّر أنّ رواية «زهر اللّيمون» على درجة كبيرة من الأهميّة، وليس فقط لأنّها في كثير منها تهزّ المشاعر، وتحرّك القلب، وخاصّة بالنّسبة للمخضرمين من أمثالنا الّذين عاصروا وعاشوا الجوّ الّذي يصفه علاء بكلّ هذه المقدرة ويبتعثه لنا حيّاً بكلّ هذا الحِسّ النفّاذ.

صحيح أنّ الرّواية تهتم اهتماماً أساسيّاً بما كانت قد اهتمّت به أعمالٌ

أدبيّة تجري في المجرى نفسه، وتتناول الشّخصيّات نفسها، ولكنّ الفرق بينها وبين هذه الأعمال هو الفرق بين العمل الفنّي والأعمال الّتي تنحو منحى تسجيليّاً وتوثيقيّاً، أكثر ممّا تعكف على العلاج الفنّي، أو الّتي تتّخذ نبرة مباشرة وعالية.

* * *

أحد الفروق الأساسيّة بين «زهر اللّيمون» وبين أعمال أخرى تتناول الحقبة نفسها والشّخصيّات نفسها هو فارق اللّغة، الّتي هي مادّة الفنّ. فعلى أنّ الكثير من الأعمال الأدبيّة قد تناولت تلك الكتلة الخام الّتي يعالجها الفنّان هنا، إلاّ أنّ مادّة الفنّ هنا قد خفّت ورقّت وصُقِلت ورفّت فيها روح الشعر.

ذلك أنّي أتصور أنّ علاء الديب أيضاً هو من شعراء الرّواية القصيرة، وليس فقط صُنّاعها.

* * *

ولعلّ هذا المدخل يأتي بي مباشرة إلى اللّغة عند علاء الديب.

فلنأخذ أمثلة سجلتها عفو الخاطر.

هذه جمل قصار تعطينا مذاقاً ونكهة من هذه اللّغة الخاصّة الّتي لا أقول إنّ علاء الديب «يستخدمها» بل أقول يُجِي فيها ما أسميته روح الشعر.

فلنأخذ مثلاً جملته عن «ضوء الصيف الباتر، السّريع، الحاد».

أو عندما يقول «استحالت الغرفة بكلّ ما فيها إلى قطعة واحدة من رخام صامت».

أو «كفّت أشعة الأمل أن تتسرّب إلى داخله إلاّ للحظات كأنّها دوائر تحت أشجار كثيفة تحرق هشيم نفسه».

نلاحظ أنّ الكاتب يُعنى بلغته عنايةً تتجاوز المستوى اللّفظي البحت إلى مستوى تَوَحُّد الكاتب بلغته، أو تَوَحُّد صياغته برؤيته بحيث تصل اللّغة

إلى تلك الذروة الّتي تمتزج فيها العفويّة بالتدبُّر، وهي ذروة لا تتأتّى إلّا عن مرانةٍ وعنايةٍ ودربةٍ طويلة، وذائقة مرهفة للّغة.

موقعٌ واحد من مواقع اللّغة بدا لي ملتبساً مرتبك الصّياغة: «كشافات السيّارات المبهمة وغبار المقابر وبقايا اليوم المتصاعد من المدينة الراقدة في الظلام يأخذونه جميعاً في رحلة عبر زمانه ومكانه» ولا أحتاج أن أقول إن «يأخذونه» هنا مضطربة إن لم تكن خطأً صراحاً، فالمفروض أن تكون «تأخذه». هل الكاتب اختار هذا اللّفظ بالضّرورة لكي يوحي إلينا أنّها ليست أشياء بل هي أشخاص وكائنات وعندئذ يحقّ له استخدام ضمير العاقل الغائب؟

هذا موقع ملتبس.

من البدهيّ أنّ خصائص اللّغة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرؤية وبالحسّ، وأتصوّر أنّي ألتمس على الأقل ثلاثة مستويات في لغة علاء في «زهر اللّيمون»:

- مستوى شاعريّ محلّق مجنّح، رقيق، مؤثّر.
- مستوى سرديّ سلس يسير على متنه باطرادٍ متّسق.
- مستوى تسجيليّ توثيقيّ إخباريّ أو عقليّ كأنّما يأتي إلينا عبر وَعْي شخصيّته الرئيسيّة «عبد الخالق المسيري» بما يشبه المقال أو التعليق الاجتماعيّ، أو البناء الّذي يتخذ بالضّرورة صفة أبعد ما تكون عن الشّاعريّة ولكنّها مضفورة في داخل هذه اللّغة ضفراً بارعاً.

* * *

من الجوانب الهامّة في لغة علاء ارتباط لغته بماديّةِ أو موضوعيّةِ العالم ارتباطاً وثيقاً، فضلاً عن شاعريّتها وغنائيّتها، يعني بالتّحديد أنّ هذه اللّغة ليست تجريديّة إلّا عندما تُبلور الأفكار، أو التأمّلات أو الأخبار، أو التسجيل.

أمّا عندما يغوص الكاتب إلى وعْي شخصيّاته (أو على الأصحّ عندما يغوص إلى وَعْي شخصيّته الرئيسيّة عبد الخالق المسيري) فهنا ترتبط اللّغة وتتّحد أو تنصهر بالوعْي الّذي تفصح به، وعنه.

هذا النّوع من الاتّحاد بالوعْي الممتلئ بالعالم هو الّذي يميّز شخصيّة عبد الخالق المسيري.

* * *

عبد الخالق المسيري، كما لا أحتاج أن أذكر، هو الثّوريّ القديم الشيوعيّ المنهزم المحبَط الّذي تخلّى دون أن يخون (إن كان هناك شيء كهذا في حدّ ذاته). وحِدته وسأمُه وضجره هي المميّزات الرئيسيّة الّتي تبدهُنا من الجملة الأولى في الفقرة الأولى من الكتابة.

عيناه قد تكونان زجاجيتين، ولكنّهما عسليتان طيّبتان، هو طيّب القلب أساساً بل طيّب حتّى الضعف مع ذلك: ندمه مَثَلاً على أنّه لم يَسْتبقِ جارَته. ولم يشترِ رغيفين من الخبز، طازجين، فاخرين، من جارته، «أم يسرى» أذلك لأنّه يرفض النطزاجة والنضارة والفخامة نفسها؟ هل هذه إشارة إلى ميزة أو خصيصة من خصائص تلك الشّخصيّة؟

لا ضرورة لاقتناص الدلالات والشفرات، ولكن قد تكون في نغمة الإدانة هذه نفسها، إشارة بارعة، عفواً أو قصداً، إلى ميزة هذه الشّخصيّة.

فسوف نعرف فيما بعد أنّ هذا الرّجل الثوريّ، كان في طفولته تائهاً وملهوفاً ويبكي في اللّيل، كما قالت له أمّه، كما سوف نعرف أنّه كان له فساده الخاصّ، هو عجزه عن أيّ عمل في الزمن الحاضر الّذي تدور فيه هذه الرّواية أو في الفلك الرئيسي الّذي تجري فيه. عجزه عن أي عمل أو مشروع حياتيّ أو فكريّ، هو عطب يضرب في صلب شخصيّته.

هو مؤدّب يضيق النّاس بأدبه، كما يضيق هو نفسه بهذا الأدب قبلهم.

وهو يعمل في السويس لكنّه يحبّ القاهرة في صميمه، وهو شاعر يتحقّق

شه ره أساساً في أسطورة حبّه المنقضية، وهو شريف رفض التعامل مع المباحث، رفض أن يَشتري أو يُشترى، هذه فقرة مفتاحيّة أيضاً من فقرات شخصيّته.

الشّخصيّة الرئيسيّة الثانية هي بالطّبع «مُنىٰ المصري» شخصيّة الحبيبة المفتقدة الّتي يُكنّ لها هذا الثوريّ المحبَط حبّاً دفيناً لعلّه لم يتخلّ عنه قطّ، ولعلّ هناك توازياً ما بين هذين الخيطين الأساسيين: الثوريّة والحبّ. لكنّ خيط الحبّ هو الأوضح والأصرح والأثبت على كلّ حال، وكم ردّد اسمها في اللّيل لكي يغسل أحزان روحه.

مُنىٰ المصري فيما يبدو للوهلة الأولىٰ على الأقلّ، هي النقيض المباشر لحبيبها المسيريّ، فهي الإيجابيّة في الغالب بينما هو السلبيّ في الغالب، على الأقلّ في الزمن الحاضر، وهي متوتّرة، وهي عاصفة، وهي قلقة. وهي أيضاً لا تتحمّل الطُّيبة ولا السّعادة عند الآخرين، أو عند الأخريات على الأصحّ، كأنّ القلق والتوتّر خصيصة أساسيّة تنفي عنها إمكانيّة الطُّيبة والرّاحة والوقار.

لأنّها إذا كانت قد عرفت النشوة فلعلّها لا تعرف أبداً السّعادة. وإذا كانت قد عرفت التحقيق فعلّها لم تعرف ولن تعرف أبداً الراحة والرضىٰ.

«هي جنونيّة».

هذه أوصاف الكاتب نفسه؛ ليس في ذلك شيء من عندي.

وهي تريد المستحيلات، وتعيش المتناقضات، وهي «مسيحيّة وقلبها مسلم» وهي متقلّبة بالضرورة، وجسدها قويّ وحرّ ومليء بالأسرار.

هي قريبة ومستحيلة معاً، وهي تبزغ وتغيب معاً. هي أيضاً عمليّة؛ أرستقراطيّة أو برجوازيّة لا أدري.

* * *

من الإشارات المفتاحيّة في الرّواية أنّ الرّاوي الكاتب عندما يتكلّم عن إخوته وأخواته فكأنّه يتكلّم عن سائر الشخصيّات الّتي نلتقي بها في

المواصلات العامّة فيراهم جميعاً غرباء بعيدين عنه. -

فيما عدا الأمّ الّتي تنتزع ذكراها قلبَه، والأب، وشخصيّتان هما في جملتهما على الأقلّ أبعادٌ من شخصيّة عبد الخالق المسيري، فكأنّما ليس في العمل إلاّ شخصيّة واحدة واضحة مسيطرة تتّخذ أقنعة متعدّدة.

عبد الخالق المسيري، منى المصري، فتحي نور الدّين، أحمد صالح.. هؤلاء جميعاً أبعادٌ لشخصيّة واحدة متقلّبة، متعدّدة، لكنّها واحدة، لذلك فهذه الشّخصيّات شخصيّات حيّة، شخصيّات لها وجودوحضور. أمّا الشّخصيّات الأخرى فهي شخصيّات مساعدة ومسانِدة ولعلّها في تصوّري شفرات أو تجريدات. ليس في هذا حكم تقييم، ليس فيه مدح ولا قدح، وإنّما هو توصيف ومحاولة للفهم.

وليس في ابتعاث الشّخصيّات كشفرات أو تجريدات ممّا يؤخذ بالضّرورة على الكاتب، وقد تكون هذه تقنيّة عالية من تقنيّات الفنّ الرّوائيّ أيضاً.

* * *

أحمد صالح بُعد آخر من أبعاد شخصيّة المسيري فهو رفيق قديم، صاحب ورشة صياغة بالأزهر وهو يعرف كلّ شيء ويسخر من كلّ شيء وفي قلبه سماحة. عيناه عسليتان طيّبتان، كأنّه في حقيقة الأمر، بُعد آخر مأمول ومرموق لم يحقّقه عبد الخالق المسيري تماماً في شخصيّته هو، بُعدٌ لم يحدث الوصول إليه.

هو قريبٌ المتناوَلِ مع النّاس يسيرُ التعاملِ معهم، على عكس عبد الخالق المسيري.. وهو صديق حميم، وهو «ينشر حوله نوعاً خاصّاً من المحبّة الخالصة» يحيا الحياة اليوميّة، ويتفلسف حول فكرة الضياع بعد فقدان المقدرة على الإيمان بالثورة وعلى العمل الثوريّ.

في نهاية الرّواية نجده يلتقي به ـ ونحن دائماً نلتقي بكلّ شخص وكلّ شيء من خلال عبد الخالق المسيري لأنّ الرّواية كلّها مكتوبة من وجهة نظر

عبد الخالق المسيري ـ بعد أزمة قلبيّة. فقد مات، وصحا مرّة أخرى وأصبح يخاف من الحياة!

***

الأمّ غير المُسمّاة بالطّبع من الشّخصيّات المؤثّرة والحقيقيّة في الرّواية، لكنّي لاحظت أنّها في الرّواية تمرّ بمرحلتين مختلفتين، المرحلة الأولى يصفها فيها عبد الخالق المسيري (أو الكاتب) بأنّها سمينة بيضاء ونشطة ورائحة منديلها، بعد أن تستحم وتبدّل ثيابها، تعطّر البيت.

«سمينة بيضاء» هذا الوصف لا يأتي إلاّ في مجال كراهيّة عبد الخالق المسيري، إدانته أو نفوره من النّاس، فضابط المباحث الّذي كان يعذّبه هو وزملاؤه أيضاً سمين أبيض، وأحد «المعلّمين» ممّن يتاجرون بالحشيش سمين له جلباب أبيض.

وعلى العكس فالكاتب مولع بالسمرة، وكلّ ما هو أسمر، سواء البنات أو غيرهنّ، محبوب عنده. هذه هي المرحلة الأولى بالنسبة للأم.

في المرحلة الثانية تختفي الأمّ ثمّ نلتقي بها في الرّواية بعد غياب طويل.

في المرحلة الثانية نجد لها ما يسمّيه الكاتب وجوداً مطلقاً، وحضوراً لا نقاش فيه، هذه تعبيراته بالنّص. عندما تكون بعيدة ومريضة تنتزع ذكراها قلبه من موضعه وعلى البرزخ بين الحياة والموت لا تكاد تبين ساقطةً في شِباك العجز مؤسية جدّاً من غير عاطفيّة أو تسايل. وجود الأمّ في آخر حياتها وجود مطلق لا يناقش. هو في الواقع وجوده هو، الوجود كلّه وقد استحال إلى «جبل من القطن الأبيض مصمّت يبتلع في داخله كل شيء». هذا هو ما أسميته بالوعي المتلئ بالّذات، والممتلئ أيضاً بشيئيّة العالم.

***

فكري نور الدّين هو الزميل والرفيق الآخر، والبُعد الآخر لعبد الخالق المسيري أو هو اشتقاق منه.

فعنده ما يفتقده المسيري: هو موظّف إداريّ صغير وليس مثقفاً وقد كان اعتقل أربع سنوات ثمّ استقرّ في نهاية الأمر في وظيفة صغيرة وهو متزوّج من فريال.

* * *

فريال هذه مرسومة كلّها بالنّور المضيء المشرق، هي نموذج نادر يمثّل الطّيبة، وهي لاعبة عرائس، شيء نادر يدبّ على الأرض، كلّ شيء في بيتها يحمل جزءاً من روحها. ويتساءل عبد الخالق المسيري نفسه كيف لم يلحقها الهمّ والتقاعس الّذي يحط بنا في كلّ شيء، لأنّها تعكف على نفسها وزوجها وأولادها وتمضي في طريقها عاقدة العزم، طيّبة، تجعل من البيت الصغير جنّة أو واحة في جحيم القاهرة المزدحمة الحارّة المليئة بالغبار.

وعلى سرعة ونفاذ التخطيط هنا فهو غير مُقْنِع تماماً.

* * *

شخصيّاتٌ أخرى: من نوع رئيسه في العمل الدكتور محمود فهمي، ككلّ رؤساء الأجهزة، مُتوقّع جدّاً.

مراد الصحفي، الّذي ذُكِر عابراً وهو يشارك كامل رستم وظِلٌ ممسوح له، ليس أكثر من شفرة أو علامة مجرّدة معرّاة من كلّ تجسيد.

حمدي عبد المجيد الرسام الّذي يتصادق مع مجموعة من الأجانب ويستضيف البطل ليلةً عابرة في القاهرة.

قدريّه زوجة أخي البطل وهي «سمينة بيضاء» لأنّها كريهة إلى البطل وغريبة لدى أمّه وغريبة على البيت بعد كلّ سنوات حياتها فيه.

* * *

سعيد أخو البطل أستاذ الشّريعة الّذي خلع جبّته وقفطانه من سنوات، قويّ مستقل صموت، جلبابه أبيض وجسمه ممتلئ(١) وفيه حماس الإخوان،

وشارك في الحرب ضدّ الإنجليز أثناء الاحتلال ولكنّه تقوقع وانغلق على نفسه بعد هجرةٍ مؤقتة إلى الإمارات، وصحيح أنّه شخصيّة، على هذا النّحو، تبدو مرسومة بشكل نمطيّ ومتوقّع لكنّها مع ذلك مرسومة بعناية أكبر ممّا نلقاه في سائر الشخصيّات المساعِدة أو المساندة. وهو يتحوّل في غضون الرّواية، فقد بدأ فدائيّاً وانتهى أستاذاً في كليّة الشّريعة بعد أن سافر إلى الخليج وجمع ثروة ورجع إلى بيته وأولاده وأسقط هو أيضاً أحلامَ الطفولة، ولكنّه عكف علي مشروعٍ عمليّ، هو مشروع الحياة، كما يفهمها مثله في طبقته وفي ظروفه. ولكنّه مع ذلك شخصيّة لها عمق، ووزن، وهي معقّدة، ويتبدّى لنا حيّاً ومركّباً ومتعدّد الجوانب، له ماضٍ غنيّ. هذه ليست شخصيّة منفيّة تماماً، وليست هامشيّة ولكنّها على الحدود بين الوفاء لشهوةِ الحرّيّةِ والعدل وبين أن تنصاع تماماً لمتطلّبات التدجين والتقوقع.

من الشخصيّات الهامّة أيضاً بمعنىً من المعاني لأنّها دلالات أكثر منها شخصيّات: الفتيات الأجنبيّات.

إيڤا بجسدها الشهوانيّ وفمها الرفيع وأسنانها الكبيرة، ومونيكا الّتي تتكلّم بسرعة طفليّة وتدخّن بشراهة وتمارس اليوجا وكلّها حماس وحرّيّة وبلاهة أيضاً. هذا هو أسلوب الكاتب في ابتعاث شخصيّاته كما يصفها في جمل قصيرة.

وأيضاً شخصيّة الشيخ حسن البدوي الّذي يظهر في النهاية وقد فقد عائلته والأعزّاء لديه في وباء الكوليرا وهو أيضاً يُلقي بالحكمة والمأثرة، عجوز رحّال يتاجر في الشاي الأخضر الّذي يجلبه من أسوان ولأنّه طيّب وخيّر فإنّه يبقى في النهاية وحيداً ومنسيّاً، لم يذكره إلاّ الكاتب.

* * *

اعود إلى الشّخصيّة الأخيرة الأساسيّة، شخصيّة طارق الّذي يمثّل بُعد

المستقبل وأفقه وهدفه، وهو ابن سعيد، هو الثّائر المحتَدّ دائماً الغاضب دائماً المعترض على كلّ شيء وله وجه نبيل وجبهة رائعة وفي جسده الشّاب صلابة وتوقّد وإيجابيّة. عبد الخالق المسيري يرى في طارق استعادة مولده وصباه. وطارق يناقش كلّ شيء وهو يدين اليسار القديم واليساريّين القدامى مرّة واحدة. سنة ثانية كلّيّة الآداب، سار شوطاً بعيداً مع اليسار الجديد (أيّاً كان معنى هذا اليسار الجديد) وينتهي بأن يرى أنّ الكلّ متقاعس وبليد، (والتقاعس درجة واحدة قبل الخيانة الصراح).

طارق حلّ نمطيّ وتقليديّ ومألوف. إنّ الإيجابيّة في المستقبل صفة مألوفة ومعروفة وسهل الوصول إليها تماماً.

لم يعنَ الكاتب هنا إلاّ بالجانب الواضح القريب، الإيجابيّ، الظاهر، في هذه الشّخصيّات. لم ينزل ولو بمقدار ملليمتر واحد تحت الجلد.

* * *

الأب من أبعاد عبد الخالق المسيري. ولعلّني أرجأته إلى الآن، لأنّه يظهر فجأة بعد فترة طويلة من بدء الرّواية وعلى الأصح بعد منتصف الرّواية وعلى الأدقّ بالضبط في خطٍ قد أسميته خط انحدار العلاقة الأساسيّة في الرّواية، أعني العلاقة الّتي تصل بين عبد الخالق المسيري ومُنى المصري بعد أن ترقى إلى قمّة توهّجها وتحقّقها ونشوتها، فكأنّه بُعد آخر من عبد الخالق المسيري، يبدأ مسيرته نحو التردّي، بعد ذروة التحقّق، فهذا الأب موظّف بنى بيته على يديه في أطراف الدقي عندما كانت حقولاً براحاً، وهو عنيد في طلب حقّه، طموح إلى استكمال مشروعه، ضربته الحياة، ولَجّ في مواجهة الحياة بصلابة.

علاء الديب إذ يكتب ذلك الأب الّذي يمتزج فيه الإيهام الرّوائي بالقوام الواقعيّ الذّاتيّ، إنّما يكتبه بحبٍّ «اخرس» أي مكتوم ودفين ـ وفعّال ـ لذلك الرّجل الشيخ الوحيد الّذي يموت أمام ابنه بالتدريج من جرايز الهمّ

والضّيق الّـذي يُحمّل بـه نفسَه صباح مساء، حتّى ينتهي عـلى أثر التهـاب غامض يمتد حتّى أطراف أصابعه.

* * *

الشخصيّة «المعقّدة» الوحيدة، أي متراكبة المستويات ـ ومن ثمّ إنسانيّة وحقيقيّة ـ هي عبد الخالق المسيري الّـذي يعرفـه الكاتب من جُـوّاه معرفـة حميمة، وتكاد تكون سائـر الشخصيّات الحيّـة بمجرّد شرائح أو قطاعـات أو سُلَخ من عبـد الخالق المسـيري مقتطعـةً منه وخـارجة من صميم تكـوينه. بـالإضافـة إلى الأمّ، وإلى مُنىٰ المصري الّذي يعـرفها الكـاتب من سلوكهـا وأعمالها وأقوالها ـ أي من الخارج ـ لكنّها مع ذلك معرفة وثيقـة لأنّه يـريد أن يعّرفنا بها.

* * *

أمّـا الشخصيّات الأخـرىٰ فإنّ بعضهـا مبتعث بسـرعـة من خـلال رسم خاطف ونفّاذ مثل مصطفىٰ الكـردي وله صـوت معدنيّ صـارخ وهو زميـل لعبد الخالق المسيري، أعير للعمل في السعوديّـة منذ ثـلاث سنوات (لاحظ ولَع الكاتب برقم ثلاثة في كلّ عمله) وجهه أبيض (إذن فهو مُـدان ومكروه وكأنّ بياض الوجة أو الجسم قـرين رذيلةٍ غير محـدّدة أو كأنّـه عطب روحيّ وليس جسـديّاً فقط) فهذا إذن نموذج لنتاج حقبة الانفتـاح السّاداتيّـة، وجهه الآن «يطفح» بالنّعمة بعد أن اختفت منه البثور والخروم. وهنـاك أيضاً كامل رستم المحامي الناجح أيضـاً، مـزدهر، صـوته عـال، يتلذّذ بالتشـدّق بـالفضائـح يمضغها كـما يتلذّذ بمضغ الطعام نفسـه، عدوانيّ، ذو مخـالب، يسعىٰ بالوقيعة بين النّاس ويبغض السّعادة للآخرين.

انـظر واقعيّة الكـاتب في رسمه لشخـوصـه أو عـلى الأدقّ خيبـة آمـالـه المحبوطة في خُلُقيّة النّاس وخير نفوسهم.

وانظر على العكس من تصوير هؤلاء النّاس بالأسـود الغطيس الفـاحم،

تصويراً آخر بالأبيض السّاطع النّاصع لشخصيّات مثل فريال، فكأنّها صورة شعريّة شاهقة اللّون ، وأمّ رضا الّتي تَصنع في قطعة الأرض الفراغ ـ في بيت الرّاوي ـ بهجةً ونظافة لا تشوبها شائبة، وابنها رضا، مليئاً بالحيويّة ذكيّ العينين باسم الوجه ضحوكاً وصديقاً للرّاوي، وهو بارع صَناع يموت ميتة فاجعة، ويرتبط هو وأمّه برمز التفاؤل وزهر الواقع «شجرة اللّيمون» ارتباطاً كأنّه عضويّ، وكأنّهما، مع شجرة اللّيمون، أقانيم ثلاثة في جوهر مُضيء.

* * *

أمّا الشخوص ـ الشفرات ـ العلامات، فهي ثانويّة ولكنّها الكورَس الضّروري الّذي يشار إليه ـ في خلفيّة الرّواية أو عتمة الديكور الخلفي لمسرحها ـ بمجرّد عبارة أو إيماءة: المعلّم صابر تاجر الحشيش الصغير، واثق وقَويّ ككلّ الأشرار، حمدي النجّار الّذي أنقذ سعديّة من محنتها، وهو طيّب وشهم وابن بلد (ككلّ الأخيار)، الضابط فتحي، سمين، أبيض، ومن ثمّ فلابد أن يكون عدوانيّاً ظالماً ومُظلماً، وعم سيّد الجرسون النوبي العجوز في «بار الأمراء» آخر من تربّوا على حبّ العمل وإتقانه(فهذا جنس قد انقرض ولا نماذج له في متاحفنا) وَذلك المسئول عن الخليّة أو الحلقة الشيوعيّة الّذي يُقدّم لنا بلا اسم، حريص، حاسم، وجهه طيّب، وضخم وشاربه كَثّ (صورة بالكربون من ستالين أو مولوتوف) والمسئولة (لا اسم لها أيضاً) سمراء ـ إذن طيّبة وخيّرة ـ ولكنّها عصبيّة وتسخر من المثقّفين ومن الشعر.

* * *

أمّا نمط ظهور الشخصيّات في الرّواية فهو تقليديّ تقريباً، يعتمد نسَق الضوء المركّز ـ دائماً ـ على الشخصيّات الأساسيّة والضوء الخفيف، أو الظلّ الخفيف على الشخصيّات المساندة؛ لن نجد مثلاً ضوءاً ساطعاً متكرّراً يقع على شخصيّة مساندة لكي يؤكّد دلالة تتجاوز دور الشخصيّة أو وظيفتها، دلالة تتّصل بالقصد الرّوائيّ أو المعنى القصصيّ العامّ ـ وهو ما يحدث في

الرّوايات الطليعيّة أو التجريبيّة ـ هذه رواية رصينة متئدة وراسخة الأركان. وإذن فإنّ الشّخصيات المسيطرة متكرّرة الظّهور، هي ـ كما يجب أن نتوقّع ـ مُنى، الأمّ، الأب.

أمّا الحوت الّذي يبتلع كلّ الشخصيّات وكلّ الشفرات فهو حوت عبد الخالق المسيري.

أمّا الشخصيّات الّتي تظهر مرّة واحدة فقط فهي أمّ يسرى، وكامل رستم، وناشد مراد، وحمدي عبد المجيد، وسعديّة، وحميده النجّار، ورضا، وأمّ رضا، هم الكومبارس الّذي يلقي جملة واحدة في المسرحيّة ـ وليس في الرّواية ـ والّذين حظّهم من الكاتب لفتة واحدة.

وليس في ذلك ضير، على العكس لعلّ هذا هو المنحى الوحيد المتاح في روايةٍ بهذا الحجم وهذا البناء.

أمّا الشخصيّات الّتي نالت قسطاً من اهتمام الرّواية فهي فتحي نور الدين وفريال في وسط الرّواية فقط، وأحمد صالح في الأوّل وفي الآخِر فقط على فجوة طويلة بينهما، والأخ، الشيخ سعيد، وطارق ابنه، في آخِر الرّواية فقط..

هذه إذن شخصيّات وشخوص هذه الرّواية الفريدة الجميلة، لكنّها بالطبع لا يمكن أن تنفصل عن نسيج الرّواية كلّها، ولا يمكن أن تُقتطع عن بنيتها.

لا احتاج أن أقول هنا إنّني لا أبحث عن «شخصيّات مكتملة» في الفنّ الرّوائيّ، فقد يُغني، ويزيد، الإيماءُ إلى قطاع أو شريحة رقيقة من الشخصيّات إن كان في هذا ما يفي بمتطلّبات العمل الفنيّ، ومن ثمّ فإنّني احتفي هنا بأنّ الشخوص «غير مكتملة» أي غير مدروسة تحت المجهر كما كان دأب الواقعيّة المحفوظيّة مثلاً.

وفي ذلك كلّه أيضاً سِمة من سمات الحساسيّة الجديدة، شاء كاتبنا ذلك أم كرهه.

بل لقد ذهبتُ إلى أنّ أكثر من شخصيّة مسمّاة ليست إلاّ «أبعاداً» من عبد الخالق المسيري الّذي وحده نعرفه حقاً.

* * *

في سياق ما أسمّيه «بنية الرّواية» وعلى مستوى أوّل، يمكن أن نحدّد أربعة أفلاك، أو أربعة أزمنة، للقصّ:

١ ـ الزمن الحاضر أي زمن السّرد الراهن.

٢ ـ زمن الحبّ.

٣ ـ زمن العمل الثوريّ والمعتقل.

٤ ـ زمن الطفولة والصبا.

١ ـ الزمن الحاضر الراهن هو الفلك الرئيسي، وهو زمن التنقلات، أو الارتحالات.

وفي هذا الفلك نرى يقظة عبد الخالق المسيري في السويس، ثمّ الرحلة من السويس إلى القاهرة، ثمّ الرحلة في القاهرة نفسها، ثمّ الرحلة إلى «بار الأمراء» ثمّ الرحلة إلى بيت صديقه فتحي نور الدّين وزوجته فريال، ثمّ المقاهي المختلفة، ثمّ إلى غرفة الرسّام حمدي عبد المجيد، وأخيراً إلى بيت أخيه الّذي هو بيت أبيه.

هذا هو الفلك الرئيسيّ، فهي رحلة عبر هذا الفلك الأوّل تقطعها عودات أو رجعات إلى أفلاك تبدو ثانويّة، لكنّها أساساً أيضاً مسايِدة ومؤيّدة. هذه الرجعات في معظم الحالات لا تستغرق أكثر من فقرات وجيزة. في بعض الحالات لا تستغرق في الزمن السرديّ جملة أو جملتين. لا تتجاوز الذهاب إلى مكان. وفي بعض الحالات تمتدّ في بؤرة هذا العمل نفسه في قلب جسم الكتاب وفي منتصفه في ذروته وفي توهّجه فقرات ممتدّة طويلة.

٢ ـ الزمن الثاني هو زمن الحبّ، زمن الذكريات أو العودات أو

الرجعات الّتي يعود إليها الكاتب أي زمن منىٰ المصري أساساً.

وهو هنا يدور في اسكندريّة ومرسىٰ مطروح فهو إذن ـ كما يلوح ـ زمن هامشيّ، أو على الأصحّ زمن محيطيّ وليس مركزيّ، دائريّ من الخارج وليس بؤريّاً.

يجري تتابع انعراجات زمن الحبّ، أساساً، على نسق دائريّ، وهامشيّ، وهذه الانعراجات تنقطع ثمّ تعود، تدخل أو تسقط في مسار الفلك الأوّل، ثمّ تنفلت من إسار هذا الزمن الأوّل المركزيّ، القاهريّ، البؤريّ لتعود مرّة أخرى إلى ذروة وتوهّج الفلك الثاني. شاعريّةُ ـ وهامشيّةُ ـ زمن الحبّ، هي هامشيّة ليس لأنّها ثانويّة أو قليلة الأهميّة، بل لأنّه زمن «محيطيّ» خطّ دائريّ يحيط بالعمل كلّه، يُفرِغ مركزه أو وسطه ليُخْليه للزمن الأوّل.

زمن الشقّة الّتي عاشا فيها، والشقّة الأخرىٰ الّتي قضيا فيها ليلة رأس السنة، والمطار في النهاية. ثمّ النغمة الختاميّة في هذه العلاقة.

ليس سياق التتالي الزمنيّ مطروحاً هنا، بل إنّ هذا التسلسل مخترق ومكسور عن عمد.

بعض هذه الانعراجات أو «التتاليات» المصنوعة غير المألوفة، ضروريّ وفنيّ، وبعضه، فيما أرىٰ، مفاجئ ومقتحم بالنسبة إلى موقعه من الفلك الرئيسيّ الأوّل. ممّا يحتاج إلى تتبّع نصيّ مفصّل، ومِثل ذلك ممّا ينطبق على ما أسميته الأفلاك الثانويّة، أو المساندة كلّها.

وفي هذا الزمن فإنّ مُنىٰ المصري سيّدة تظلّ هامشيّة بهذا المعنىٰ، هي قويّة الحضور ولكنّها هامشيّة أي تُحيط بالعمل كلّه وترفرف عليه لكنّها لا تقع في بؤرته.

تلك هي النغمة العاطفيّة، في تنويعاتٍ أو تحليقاتٍ غنائيّة وموسيقيّة في اسكندريّة أو مرسى مطروح أو الشقّة، حيث نجد فقرات لعلّها من أصفىٰ

وأجمل ما قرأت لفترة طويلة في تناول مثل هذه العلاقات من حيث قيمة الغنائيّة أي الشاعريّة الحقيقيّة، بغير أدنى فساد أو تهدل، ذلك أن الخطر المهدّد دائماً عند تناول مثل هذه العلاقة هو تهديد «العاطفيّة المتسايلة» الّتي انتفت هنا تماماً. هنا نجد قدراً من الحنان، أو الحنين الصادق، من الرقّة الحميمة والصلبة، أي متماسكة القوام.

٣ ـ الزمن الثالث وهو زمن العمل الثوريّ والمعتقل يأتي أقل حجماً ومدى. ولعلّه أقل الأزمان حظّاً من عناية الكاتب، فهو لا يأتي إلاّ فقرات قصيرة إمّا في أثناء العمل الثوريّ نفسه في الفقرات الّتي تتناول اجتماعات الخلقة السريّة وما يشبه هذا، وإمّا في المعتقل، أو بعد المعتقل او في المشاكل أو الاتّهامات الّتي يُتّهم بها بطل الرّواية. وهكذا فإنّها كلّها فروع أو انشعابات، لكي تحدّد لنا، وتؤكّد لنا، الإحباط الثوريّ أو الضجر والسّأم والزّهَق الّذي يلقاه ويعانيه هذا الرّاوي ـ الكاتب معاً.

٤ ـ أمّا زمن الطفولة والصبا فهو آخر الأزمان وآخر أفلاك القَصّ، يعود إليه حين يرجع مدفوعاً بحنين لا يقاوم إلى بيت الدقّي، وإلى سعديّة الخادمة السمراء الّتي تحبّه يتحسّس جسدها وتُتّهم فيه وتضحّي من أجله، لأنه هو الّذي سرق الورقة فئة الخمسين قرشاً وصرّفها. اتهمت سعديّة بالسرقة وتحمّلت العقاب بدلاً عنه. وذهبت، حتّى استنقذها الرّاوي من الرّجل الّذي كان يرعاها، فتحي النجّار.

وفي هذا الزمن يتبدّى الجوّ الّذي تتّخذ منه الرّوايّة اسمها وأريجَها وعَبَقها. إنّنا في هذا الزمن سوف نلتقي بأمّ رضا البائعة الّتي كانت تتّخذ من الأرض الفراغ بجوار البيت مستقرّاً لبيع أشيائها تحت شجرة اللّيمون.

«شجرة اللّيمون» شيء خاص وخالص ونقيّ في الرّوايّة، عبقها الفوّاح العطر يغمر قلب الكاتب وروحه حتّى الآن وحتّى انتهائها ووقوع آخر الأوراق الصفراء الباهتة، هذا الزمن البديل ـ الّذي يهز القلب ـ يعرفه

ويعزفه عبد الخالق المسيري (أو الكاتب) ويُقيمه في الماضي في مواجهة زمن الضجر والسّأم وزمن الفساد الراهن.

الفلك الأوّل هو أوسع الأفلاك مدى، وكثرةً مدـ ـ، وهو زمن الذبول وزمن العطب وزمن الفساد، وهو الّذي يؤدّي إلى مـ مد أُسمّيه الهمّ الملحّ المستمرّ الضاغط في العمل كلّه.

الهمُّ الاجتماعي الّذي أسمّيه إن أحببنا التعليق الاجتماعيّ، والانشغال الاجتماعيّ، والأخلاقيّ والسياسيّ أيضاً.

هذا الفساد يمهّد له الكاتب بهذا الجوّ من الاختناق والصمت والضجر، جوّ الملل والتكرار والرتابة.

جّو الاختناق والسّأم يبدأ من أوّل فقرة ومن أوّل صفحة. نفثات الكاتب تبتعث هذا الجوّ ابتعاثاً قويّاً وبالغ البراعة والرهافة في الوقت نفسه، فهو مختنق في البيت القديم وفي السويس الساكنة. والوحدة «شرنقة كاملة وغطاء سلحفاة عجوز ورقبتها بيضاء» (مرّة أخرى بيضاء!) ورخوة، وغطاؤها قديم، هي الّتي تحتويه. حتّى سرسوب الماء الّذي ينزل من الحنفيّة ينزل بصعوبة، والجبل جامد، النّافذتان واحدة تطلّ على سطح فقير أجرد جَوُه كلّه حرارة وغبار والنّافذة الأخرى تطل على سطوح القرية وعلى نوافذ صمّاء.

* * *

في سياق البنية الروائيّة سوف أمرّ بسرعة على نسق تتالي فقرات الكتابة، أو بعبارة أخرى تشييد مبنى الرّواية. الكتاب يقوم على ٢٦ فقرة، تُقيمه وتشدّ أسْره.

ففي الفقرة ١: ندخل، مباشرة، إلى دخيلة عبد الخالق المسيري «بطل» الرّواية «لابطلها» في الوقت نفسه، ونرى الأشياء من عينيه وحسّه وذاته وذاكرته، نحيا معه ما يحدث له، وما يتأمّله.

هذه فقرة ساكنة. ستاتيكيّة، اللّهمّ إلاّ في سطرين من «هجوم الذاكرة».

أمّا الفقرة ٢: فهي تأتينا على التذكّر، وإن كانت في صميمها سرداً تقليديّاً على منهج الروّاد القدامى (تيمور، محفوظ.. إلخ) فعندما جاء إلى السويس نعرفه على طريقة المعلومات السرديّة، وعندما مرّت السنوات الأربع نعرفه من معلومات أخباريّة: ماذا يحبّ، ما لا يحبّ، القاهرة والسويس، تَذَكُّر بدايات عمله، صديقه أحمد صالح.

هل نجد هنا ـ على سرعة الحركة ـ طاقة قصصيّة ديناميكيّة حقّاً؟

مازالت السرديّة التقليديّة طاغية، وثابتة. هنا استدعاء من الماضي على شكل شرائح متعاقبة. كلّ شريحة ساكنة، واقفة. هي صور فوتغرافيّة، وليست انسياباً أو تدفّقاً.

ولكنّ الحركة الدّاخليّة ـ وهي موجودة في طبقة مضمَرة ـ تأتي من الالتصاق بحركة الرّوح.

ومن هنا خروجُها على خطّ الحساسيّة التقليديّة ـ إذا أخذنا بهذا الاعتبار ـ مقروناً بحركة الجملة مرهفَة الحسّ. نفاذة الوقع، شاعريّة النَفَس.

فقرة ٣: تبدأ بالماضي ولكنّه «الماضي ـ الآن» الماضي مُستدعىً وراهناً. والجملة هنا تزداد طولاً، وهي أكثر، من حيث الحجم والكم، قليلاً، من نغمة الدخول والبدء. ولكنّها مازالت في حيّز «هجوم الذاكرة».

ثمّ عودةٌ إلى طريقة البناء الرئيسيّة من حيث السرد الواضح الّذي يسير على منهجه التقليديّ، ثمّ نقلة إلى زمن آخر يظهر لأوّل مرّة، لعلّه زمن وسيط بين زمن الحبّ وزمن اليأس، هو زمن المعتقل.

وبعدها قطعة غنائيّة شعريّة تشي بالحنين واليأس معاً.

وأخيراً عودة قصيرة إلى السّرد اليوميّ، من الظاهر. من الخارج، سرد

ما يحدث في الشّارع، لا ما يحدث في الرّوح. في هـذه الفقرة تتحـرّك روح الرّواية وروح البطل، لأوّل مرّة، حركة شجيّة، ولكنّها تمهيديّة.

الفقرة ٤: هي سرد توضيحيّ وإخباري وتشخيصيّ للشخصيّة الرئيسيّة. وهنا تظهر الطفولة لأوّل مرّة. ولابدّ، حسب قـواعد الحـذق السـرديّ، من ظهورها الآن، فـلا ينبغي أن تتأخّـر عن «الآن» الرّوائيّ، ولابـدّ أن تظهـر ونحن مانزال في إطار الفَرْشـة التمهيديّـة، وهنا تـأتي قصّة سعـديّة وسرقـة الخمسينَ قرشاً الّتي تشغل كتلة هذه الفقرة كلّهـا، ثمّ تنتهي بإشـارةٍ سريعة إلى عودة خطّ الرّحلة من السويس إلى القاهرة، في المقهى.

وهنا تتأكّـد تقنيّة الانعـراجات، أي مسـيرة السّرد في خطوط سريعـة وغير مستقيمة بل منحرفة وزِجْزاجيّة، على مستوىً مختلف عن مستوىً أزمنة الحدث و/أو أفلاك الزمن السرديّ الّذي أشرت إليه من قبل

أمّا الفقرة ٥: فتسير على نسق أ ـ ب ـ أ.

في (أ) تبـدأ الرّحلة من مـوقف الأوتوبيسـات والتـاكسيّـات: «هـذا هـو الجنـون بعينه» والجنـون هنا هـو مجرّد الإدانـة للقبـح والضجيـج والتخليط والفسـاد؛ ومصطفىٰ الكردي.

(ب) الفقـرة تقـطع عـلى مشهـد من المعتقـل: «كـان الضـابط السمـين الأبيض واقفاً على رأسـه، وهو منبـطح في الرّمـل السّاخن يضربـه بالحـذاء في ضلوعه».

ثمّ نعـود إلى زمن الحبّ، إلى منىٰ المصري، تقـديمٌ لهـا، وغنـائيّـة، واسكندريّة خارج الزمن وخارج المكان معاً.

و(ب) مقطع أطول بكثير ممّا سبق، لأوّل مرّة.

ثمّ عـودة إلى (أ)، وتأتي حكـايـة مصـطفىٰ الكـردي، بصـوتـه المعـدني الصارخ ولونه الّذي تغيّر فاصبح الآن أبيض...!

وتشهد الفقرة ٦: أوّل وصـول للقاهـرة، والوصـول يفد إلينـا في صيغة

غنائيّة وعليها حاشية سريعة إلى منفى المصري، هي فقرة قصيرة جداً، يستغرقها خطّ رحلة جديدة في داخل القاهرة، فيها فرح، لغتها نفسها فيها انطلاق «أشعُر بسعادة معتقة قديمة. . مازلت أعيش يا فرحتي. . يا فرحتي مازلت حيّاً».

في الفقرة ٧: ندخل مع الشاعر الثوريّ المهزوم الّذي مازال حيّاً إلى «بار الأمراء»، عم سيّد الجرسون النوبيّ العجوز يستقبله بفرح واشتياق حقيقيّ.

ثمّ تأتي عودة قصيرة إلى زمن العمل الثوريّ، واجتماع الثوريين «الكَنَب البلدي القديم. . فرش بقماش ملون زاهٍ ونظيف. .»

ثمّ نعود إلى الزمن الحاضر الرئيسيّ، زمن أحمد صالح، «وبار الأمراء».

أمّا في الفقرة ٨: فمازلنا في البار، وقد جاءت الشلّة، ويعرّفنا بها الكاتب تعريفاً سريعاً ثمّ:

العودة نفسها إلى زمن الاعتقال - أعني إلى ما بعد الاعتقال، ممّا يندرج - مازال - في زمن الاعتقال، وحكاية الضابط الكبير الّذي كان يريد أن يشتري البطل. ونعود إلى الشلّة من جديد، وإلى اشتباك صاخب بين الرفاق القدامى.

الفقرة ٩: تأخذ الرحلة مسارها مع فتحي نور الدين، في هيئة جيش مهزوم.

ولابدّ من العودة - مرّة أخرى وأخرى - إلى المعتقل، هذه المرّة مع فتحي نور الدين، الصحراء المترامية، الأسئلة الممضّة، تَقَاسُم السيجارة: «المهم أن لا نخرج من هنا موتى».

وهنا نعرف فتحي نور الدين - مثال النقاء - وزوجته فريال - مثال الإشراق والصفاء وبيتها، وقصّة زواجها، وأولادها.

يقتحم علينا الرّوايةَ هنا زمنُ الحبّ، كأنّه مِثال ضروريّ لعالم فتحي نور الدّين وفريال، مع تنويع نغمـة الشجن. في قصّة المسـيري ومُنى المصري، ولأوّل مرّة تقتحم مُنى علينا عـالمنا، وعـالم عبد الخـالق المسيري، وتصـطدم به، ونبدأ في تعرّفها.

ومن الممكن أن نتقصّى بنيـة الرّوايـة على هـذا النّحو بـالتفصيل، ولكنّي أظن أنّنا الآن قد عرفنا أسلوب الصياغة (أفضِّل هذا التّعبير عن البناء - إذا ألمح دقّة اليـد الصّناع لا شمـوخ المعمار الـوطيد) وتقنيّـة الانعـراجـات من ناحية، وتبادل - أو تفاعل - الأزمنة الأربعة.

وتتوسّط هذه «الصيغة» وفي وسط العقد منها تماماً تأتي فقـرة الحبّ (فقرة ١٢) فهي «الكريشيندو» الموسيقيّ، وهي أطول الفقـرات وأعذبهـا وأقربهـا منهلاً من نبع الشعـريّة الـثرّ، وهي ذروة الأمال، وبؤرة الضّـوء في الرّوايـة كلّها.

وبعدها سـيأتي التدهور في العلاقة والنزول إلى التردّي الّذي كنّا قد عرفنا أنّه قد حدث منذ الفقـرات القصيرة السّـابقة، أنّها هجـرته وسـافرت، أنّها تزوّجت وخلّفت.

هذه الفقرة تأتي في قلب العمل بأكثر من معنى، وتشغل منتصفه بالتمام.

لكنّهـا، مـع مـوقعهـا الجغـرافيّ فيـه، في وسـطه، ليست بؤرتـه. مـازال مركز العمل الفنّي هو زمن الفسـاد: لن تأتي آخر عودة إلى يـوم بهيج وأخـير مع منى المصري إلاّ في الفقرة ٢٤، وفي هذه الفقرة سوف نرى أشلاء نفسه وأشلاء أو أنقاض ميدان التحرير في وقت واحد.

ثمّ يعود عبد الخالق إلى وحدته في القاهـرة الّتي تعطيه ظهْرهـا، لا أحد يحتاج إليه، فقد سقطت أيّامه، وسقـطت أزهار اللّيمـون معاً، وفي الفقـرة ٢٦ نراه غريباً جاء وغريباً يعود، رحلة العودة إلى السـويس في التاكسي إنّمـا تتمّ به وحده هذه المرّة، رحلة في طريق ترابيّ موحش. وقد تعـرّف على نفسـه

من جديد في الأثاث العاري، الصغير «لقد وصل إلى نقطة النهاية» «عيناه مفتوحتان تحدّقان في السقف».

النهاية مفتوحة العينين إذن، تُحدّق إلى ما هو أعلى من «الأثاث العاري» الرثّ.

* * *

سوف نلاحظ أنّ هذا الكاتب الشاعر (عبد الخالق المسيري - علاء الديب) ينتمي إلى جيل - أو حركة - الخمسينيّات، أي إلى ما قبل الحساسيّة الجديدة، وهو بطبيعة الحال «يكره» الحداثة، ويدينها و«لا يفهمها»، بنصوص كتاباته، ولكنّه مع ذلك قد أخذ من الحداثة - من الحساسيّة الجديدة - طريقة صياغة عمله، وبناء روايته الّتي لا تسير على سُنّة مُطّردة مأثورة، بل تشقّ، وتقطع، وتخترق المسيرة السّرديّة التّقليديّة بانعراجاتِ وصدماتِ حضورِ الأزمنة المتقاطعة، ينتفي فيها «الماضي» باعتباره حَدَثاً قد انقضى، ولكنّه يؤكّد ذاته بحضوره الماثل، وراهنيّته، وخروجه على التسلسل الّذي عرفه زينون الإيلي، وعلى المنطق الإقليديّ.

وإذا صحّ تقديري فقد صَنَع الصيغة الحداثيّة - أو أقام البناء الحداثيّ - ولكنّه ملأ الفراغات أو الفجوات على الطريقة الرومانسيّة.

* * *

نجح الكاتب - بأكثر من معنىً - في ابتعاث جوّ الملل، والتكرار، مع ولعه بالرقم ٣ السّحري: الشاي ثلاث مرّات، والجرائد ثلاث، والدفاتر ثلاثة، والكتب ثلاثة. . . وهكذا ممّا يثير الزهق والضجر وحده، ولا يبتعث سحر الرقم.

على أنّ أهمّ خصائص هذا العمل في تقديري هي أنّها رواية «وَعْي» - فضلاً عن أنّها قصيدة - مكتومة أو سافرة - رواية وعْي ممتلئ بالذات وهمومها، وممتلئٍ في الوقت نفسه بوجود العالم، وعْيٍ شاعريّ ومهزوم.

على أنّ الوجه المقابل للشّاعريّة ـ دون توازٍ ميكانيكيّ بل في اضطرامٍ وتفاعلٍ ضروريّ فنيّاً ـ هو وجه الفساد والعطب والتخريب الّذي ما تني الرّواية تعود إليه ولا نملك نحن إلاّ أن نعود، بدورنا، إليه، مرّة بعد مرّة.

شعار المرحلة هنا، وهو «إمكانيّة مهدَرة ووقت ضائع»، يدلّ ليس فقط على عمل عبد الخالق المسيري، وعلى وظيفته بل يدلّ أساساً على المرحلة كلّها، ليس في السويس ولكن مرحلة البلد كلّها، هي جملة لم تكتمل كلماتها، لا هي اتّسقت ولا هي أفصحت عن معنىً. هي «تسدّ الحلق». ليس هذا وصفاً لمجرّد عمل ثوريّ محبَط في مكان مهجور، بل هي تقييم وإدانة، هي همٌّ اجتماعي يسد الحلق فعلاً. يعني هنا هي أقوى وأفعل وأكثر نصّيّة أو قرباً من النصّيّة الأصليّة لا من التناصّ الآليّ من الخارج نَصّيّة النّصّ نابعة من ذاته لا من شعارٍ مكتوب معلّق في مكتب.

أمّا التناصّ فهو شَرَك مفتوح؛ وقد يكون تناغماً حيّاً.

التعليق الاجتماعي مستمرّ ومتكرّر الظهور في وصفه للسويس، وللزبون الجديد الّذي يظهر في المقاهي، ومحطّة الأوتوبيسات والتاكسيّات.

لا ننسى أنّ عبد الخالق المسيري إذا لم يكن قِناعاً للكاتب، (هو بالفعل قناع للكاتب) فإنّه ينتمي إلى قبيلته من الشوريّين واليساريّين، وقبيلته أخلاقيّون. أساساً. هم مشغولون بالهمّ الاجتماعيّ.

وعند هذه القبيلة حرص أخلاقيّ قد يصل أحياناً إلى حدّ التطهّر والتزمّت، ولا ينجو عبد الخالق المسيري من هذه الخصيصة.. هل هي ميزة أم مشكلة؟

إنّ نغمة الإدانة الاجتماعيّة والأخلاقيّة لا استئناف لها عند الكاتب ـ إنّ ما أسمّيه «الحنان الإنساني» أو ما يمكن أن يسمّى «الإخاء الإنساني» لا يحتمل القطع أو الردع التطهري المتزمّت النهائيّ ـ بل يسمح أساساً بإمكانات الاستئناف.

التعليق الاجتماعي إذن هو أحد محاور هذه الرّوايّة. هذه التقنيّة تحتوي على إدانةٍ مستمرّة، فقط أريد أن أتساءل من حيث تقنيّة الفنّ الرّوائي، وفي سياق العمل الفنّي: عندما نستخدم هذه التقنيّة بصراحة ومباشرة، وبلغة واضحة، لا ظلال فيها، فهذه تقنيّة مطمئنة ومريحة في النهاية، لأنّها تبرئ ذمّتنا، تَطمِئنُّ قلوبنا عندئذ إلى أنّنا غير مذنبين، ولسنا وحدنا في هذا القلق، وهذه الإدانة معنا، وينتهي الأمر. لأنّها إدانة مُفْصَح عنها هكذا بعبارات واضحة يقولها بطل الرّوايّة أو نقولها بدلاً عنه، ومن ثمّ فلعلّ هذه التقنيّة تهزم نفسها بنفسها، بمجرّد أنّها مريحة ونهائيّة ومُبرِئة تقريباً (من حيث الأثر الفنيّ بالطّبع وليس في السياق الاجتماعي).

في تصوّري. هناك سؤال مطروح في استخدام هذه التقنيّة.

فما هو المطلوب؟ أنا حقيقة لا أعرف.

لست أقع في شرك تقييم ما: فقط كنت أتمنّى من الرّوايّة أن تظلّ معلّقة - في هذا المستوى - أي أن تظلّ مُقلِقة. كنت أتمنّى أن تظلّ الرّواية مُقلِقة، ولعلّ ذلك لن يكون باختيار المضمون المحكم المدوّر المغلق على ذاته في الحبكة أو مستوى الأداء المرتبط بهذا المضمون ارتباطاً جوهريّاً.

فكيف يكون؟ لا أدري ولا أجرؤ أن أقدّم إجابة جاهزة ولا أستطيع أن أُقنّن.

أريد أن أقول (وربّما في هذا إجابة على جانب من المسألة) إنّه لاشكّ في حرارة اللّوعة وحسّ فقدان الوطن في هذا الهمّ الاجتماعيّ المخامِر المستبدّ. ذلك أنّ فقدان الوطن هو فقدانٌ للهويّة بصورة ما.

ولاشكّ في إخلاص الإدانة الاجتماعيّة وصِدْق هذا المسار، وذلك كلّه يتّفق تماماً كما قلت مع محور الشخصيّة الرّوائيّة، كما يتّفق في تصوّريَ مع عقيدة الكاتب نفسه.

عبد الخالق المسيري، بمعنىً ما، هو قناع روائيّ للكاتب. لم يبْقَ له

ـ هـذه الشخصيّة ـ إلاّ أن تجـتر هذه الأفكـار والإدانات وهـذه الأنـواع من نوستالجيا الحنين. وبالنّسبة للكـاتب لم يبقَ له ولم يكن لـه أبداً ولا يمكن أن يبقىٰ له قطّ إلاّ أن يكتب ولكن هناك دائماً لكن. . .

يعني شيءٌ من التهكّم قد يكون من شأنه أن يخفّف قليلاً من وطأة هـذه الـوحدانيّـة المترمّتـة في الإدانة، شيءٌ من العـطف أيضاً ومن التـوحُّـد مـع النّاس، بدلاً من الحكم عليهم،شيء من «الحنان الإنسانيّ».

تلك الشخصيّـة (الكـاتب) تـدين تـدين تـدين: الشبـابَ، النّـاسَ، والأوضاعَ، الجالسين أمام التليفزيون، إدانةٌ متّصلة لا تتوقّف.

شيءٌ من العاطفة، أو التحكُّم في العاطفة، أو التوحّد مع الضحايا، قد يكون مطلوباً.

شيءٌ من هـذا النّـوع من الفهم، قـد يصحّـح من نـبرة الغضب. هـذه الإدانة المتّصلة أحياناً تبدو مفارقة، تبدو أحيانـاً متعاليـة. لا أقول من علٍ لكنّها تبدو أحياناً بعيدة عن النّاس.

إن تصوّر هذا الغضب وأصله واضح، هو نوع من الحبّ ومن الحدب. لكنّنا في التحليل الأخير نجد أنّ مـوضوع الشخصيّـة نفسها الّتي تنتمي إلى البرجوازيّة الصغيرة هو الّذي ينكر الضعف والسقوط، وربّمـا كان مشروعـاً وضروريّاً في السياق الاجتماعيّ، والأخلاقيّ السّـائد. ولكنْ في الفنّ؟ تلك عقيدة هذا النّوع من الشخصيّات في هـذا النّوع من الـطبقة في هـذا النّوع من الظروف.

فهذا الثوريّ القديم الماركسيّ لم يحلّل نفســه ولم يحلّل وضعه الـطبقيّ في اي لحظة من اللّحظات، على أنّه قد حلّل الكثير، وتكلّم عن الكثير، وقال الكثير، قال قولاً، لم يفعل بل قال.

يعني أنّ النّاس في هذا السيـاق موضـوعات وليسوا كيانـات، فإذا شئت فكأنّ كيانات العالم وأشياء العالم حيّة وحاضرة وقويّة الـوجود. أشيـاء العالم

أقوى حضوراً من أشخاص العالم، أمّا الأشخاص (فيما عدا البطل وأبعاده المختلفة، البطل ومشتقّاته) فهم تجريدات منشقّة من ثورة البطل - الكاتب الداخليّة، ولكن وجودهم الفنيّ الفعليّ باعتبارهم كائنات لا نظريّات مسألة موضوعة، في رؤيتي، للسؤال.

***

هذه الروايّة تحرّك المشاعر وستظلّ في تصوّري رواية مذكورة ومرموقة في كوكبة الرّوايات القصيرة في الأدب المصري أو العربي على إطلاقه.

فهل هي «آخر كلمة» في سجلّ الثوريّين المنهزمين أم هي «الكلمة الأخيرة» في هذا السياق. أم أنّ هذا النّمط، هذه الشخصيّة، ستظلّ منجماً أصيلاً خصيباً ومستمرّاً للإلهام وقادراً على تحريك القضايا كما هو قادر على تحريك أرواحنا. . ؟ هذه الروايّة المتميزة، المتفرّدة تضعُ هذا السؤال بتقنيّة وبمقدرة فنّيّة عاليّة.

(*) زهر الليمون، علاء الدّيب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب (مختارات فصول) القاهرة، ١٩٨٧

(*) رواية الفقدان والبتر

(*) عالم كابوسيّ يضيء الواقع ويؤوّله
«رائحة البرتقال» لمحمود الورداني(*)

يعرف قارئ هذه الرّوايّة الجميلة أنّها مُحكمة الأسْر، قويّة البنية.

ولكنّه إذا حاكمها بمعايير تقليديّة بدت له على الفور مخلخلة التركيب، مطّردة في لفّاتِ سردٍ مفكّك، ومكرّر، ومتناقض، ولا ينتهي إلى شيء محدّد، بل تضرب فيه فجواتٌ سرديّة فاغرة غير مكتملة.

والهدف من هذه القراءة هو أن أصل إلى أنّ هذه «المثالب» - حسب المواصفات المألوفة - هي بالضبط قيم الجودة والتفرّد في هذا العمل الممتع.

وليس هذا الهدف مفروضاً من الخارج، ولا موضوعاً مسبقاً، بل هو أساساً نابع من معايشة العمل ومستخلصٌ منه.

وما من جدوى في تلخيص حدوتة العمل الفنّي، فإنّ حكاية الحكاية ليست إلاّ تشويهاً وتزييفاً، حتّى في ذُرَى الرُّوايات التقليديّة الراسخة القائمة عُمُدُها على حبكةٍ وشخصيّاتٍ دقيقة الرسم وعلى تصوير أزمةٍ تفضي إلى لحظةِ تنوير وعلى ابتعاث عناصر التشويق ودغدغة الحسّ بالفضول ثمّ هدهدته في النهاية، حتّى عندئذ، ليست «الحكاية» إلاّ هيكلاً جافّاً لا غناء فيه، وإنّما جسد العمل الفنّي - وروحه - في تشكيلٍ ورؤيةٍ لا علاقة ضروريّة وآليّة بينها وبين «الحكاية» بمجرّدها.

(*) «رائحة البرتقال»، محمود الورداني، دار شرقيّات، القاهرة، ١٩٩١.

يكفي هنا أن نومئ إلى تسلسلٍ سرديّ ظاهريّ يعتمد على صوت راوٍ يمرّ من جديد بتجربةِ فرارٍ متّصل من مطارِد أو مطارِدين يتعقّبونه عن كثب وبإصرار، وفي حضنه طفلة لم يكن يعرف أنّها طفلة ـ بل كان «يعرف أنّ هذا الطفل لم يولَد» ـ وهي تجربة تمتزجُ بحضورٍ طاغ للمرأة في تجلّياتٍ عدّة، وفي ارتباط وثيق بهذه الطفلة الرقيقة الجميلة، وتقعُ عبر متاهات من المسالك والمجازات المسدودة، ويطبقُ عليها حصار للمكان لا إفلات منه ـ حتّى النهاية ـ وتخترقها أحداثٌ غير مبرّرة كلٌّ منها على حدة، وتنتهي بموتٍ مزدوج ـ وربّما أكثر من ثنائيّ ـ قتل العجوز المطارِد، وموت الطفلة الّتي «لم تولد بعد» وهي مع ذلك بؤرة حياة الرّاوي وحياة الرّواية.

لكنّ هذا التسلسل الخارجيّ يضمِر سرديّةً على مستوى أخفى وأرهف، مترابطة الأواصر، وثيقة الحبك وحميمة العضويّة.

هذه السّرديّة الداخليّة لا تتوقّف، بالمرّة، عند تتابع «الأحداث» أو سبك الحدوتة، ولا عند توصيف الشخوص ودورها في مسار الرّواية، بل هي سرديّة متضمَّنة تدور على رحى دراما غير سافرة، ولكن ماثلة، وإن كانت شفراتها أو تجلّياتها واضحة وقادرة بقوّة على الإضاءة، أي أنّها سرديّة تقيم تسلسلاً آخر، وفق سلّم آخر للقيم الرّوائيّة.

ماذا أعني بالقيمة الرّوائيّة.

القيمة الرّوائيّة عندي، أكبر من مجرّد العنصر البنائيّ، ومن مجرّد المقوِّم الّذي يقيم هيكل العمل الرّوائيّ، أتصوّر أنّها بؤرة أساسيّة تستقطب حولها هذه العناصر البنائيّة أو تلك المقوّمات، أي أنّ لها طاقة داخليّة قادرة على اجتذاب عناصر متّسقة من الوصف والتحديد المكانيّ والحوار وغيرها من الأساليب والحيل الرّوائيّة، اجتذاباً يكوّن منها جميعاً مركزاً أو محوراً ديناميكيّاً، غير ساكن وغير مجرّد، من محاور العمل الرّوائيّ. فهي إذن توصيف، وحُكم قيميّ في الوقت نفسه، لأنّه يدلّ على فعاليّة ولا يشير إلى مجرّد لبنة موضوعة جامدة.

وأتصوّر أنّ هذه القيم الرّوائيّة هنا، شديدةَ السّفور وقويّةَ الحضور والفعاليّة، هي: كما تبدو من السّطور الأولى للعمل:

أوّلاً- تناظُر النقائض، أو تناقُض النظائر، بحيث يكون الشيء هو وغيره في آن، أو على الأقل هو، وربّما لم يكن هو، في الوقت نفسه.

ثانياً- البحث عن مخرج من متاهةٍ مُحيقة ومتشابكة، أي متاهة متحرّكة لها طاقة، وليست مجرّد موضع أو موقع ساكن وثابت.

ثالثاً- الحرص على أملٍ وليد متجسّد في طفلة - على كلّ واقعيّتها - هي نفسها زهور عبّاد الشّمس الّتي ما تني تتّجه إلى نبعٍ للنّور والحرارة والدفء، يرفد هذا الحرصَ بحثٌ متكرّر عن مفتاح الحياة وعن مفتاح النّور.

رابعاً- وَعْيُ الفقد الرازح والمدرَك تماماً، وعي الابتار والهدر والإجهاض، مرتبطاً بحسٍ بالإثم لا نكران له - ومن ثمّ فكأنّه مَبرَى أو على الأقل خطوةٌ أولى نحو البُرء.

خامساً وأخيراً- الآن على الأقل - صَبْوٌ نحو الخصب جسديّاً وروحيّاً، ونحو حيمة الحياة الحقّ في مواجهةٍ مباشرة حيناً، وفعّالة في مستوى تحتيّ طول الوقت، ضدّ القمع والقهر وأجهزتهما المتحدّدة ضمن إطار علاقاتٍ سياسيّة واجتماعيّة مرصودة بدقّة وعناية.

وغيرها.

في داخل وحول هذه القيم الرّوائيّة تدور إذن دراما «رائحة البرتقال»، وفي هذا المستوى وحده نجد وثاقة البنية، ومنطقيّةً بل حتميّةً غير تقليديّة في السّرديّة الداخليّة - هي وحدها الصحيحة - للعمل الرّوائيّ.

* * *

قبل أن أتناول هذه القيم الرّوائيّة بالإشارة أو بشيءٍ من التحليل، أريد أن أومئ إلى تقنيّاتٍ خاصّة بمحمود الورداني، لا انفصال بينها وبين رؤيته

أو بين قِيَمه الرّوائيّة وإن كان في الإيماء إليها جدوى الإلماع إلى هذه الرؤية نفسها.

منها مثلاً تقنيّة التكرار، أو ما يكاد يبلغ حدّ حُواذ التكرار.

إنّ مشهد ظهور المطارِد أو المطارَدين، أو الحدس بوجودهم هناك، في الخلفيّة حيناً وفي مقدّمة المشهد أحياناً، تتلوه، بلا جَوَل، مبادرةُ الرّاوي بأن يحتضن طفلته ليجري، لكي يفلت من قبضة خطر مهدِّد وقاتل، ثمّ تأتي المرأة في إحدى تجلّيّاتها: عَزّة أو ذات الرائحة البرتقاليّة أو سناء الخصيب مدرار الحليب، لكي تتلقّف الطّفلة وتمدّها بلبن الحياة؛ هذا مشهدٌ لا ينِي يظهر ويتكرّر ويتكرّر مع أنّ التكرار هنا ليس تطابقاً إلاّ أنّ هذا التكرار الحُواذيّ المسيطِر الّذي لا نجاة منه إنّما يصنع ثقلاً كابوسيّاً شديد الوطأة، هو القيمة البنائيّة بحدّ ذاتها، وليس التكرار نفسه. وإذا كنّا نعرف أنّ التكرّار من حِيَل الحياة الحُلميّة فإنّ تحوُّل ساحة الواقع إلى ساحةٍ للكابوس، توسُّلاً بهذه الحيلة، إنّما هو أيضاً من إنجازات الرّواية الحداثيّة.

ومن التقنيّات الأخرى - دون أن أملّ من توكيد اتّصالها العضويّ بُلبّ الرؤية - أنّ الكاتب - الرّاوي، أو الرّاوي الكاتب، يضحك أمام «الواقعة» أيّاً كانت، دون تبرير، دون تفسير، ودون شرح أو عَقْلَنة. محمود الورداني هو كاتب الحدود غير المبرّزة شديدة الوضوح من الظاهر مليئة باللّبس مع ذلك؛ كاتبٌ بِنصف النّور بِنصف الظلمة، نصف الصّمت نصف البوح، وهو في هذا يواصل «التقنيَةَ الرؤية» الّتي كانت من سماته منذ «السير في الحديقة ليلاً» و«النجوم العالية».

ومن ذلك أنّ «مواقع» المكان عنده كلّها غير محدّدة، باستثناء هامّ ودالٍّ وكبير هو استثناءُ المواقع التّاريخيّة أي المواقع الّتي لها تاريخ. هذه غرف وأبنية، وعمارات وأفنية، وسلالم وعتبات، وميادين وشوارع، كلّها إمّا غير مسمّاة أو مرتبكة الهويّة، كلّها لا وظيفة مكانيّة لها، لا عمل لها باعتبارها موضوعة للجدوى العمليّة - لأنّه، دائماً، هذا الرّاوي لا يعرف إلى أين

يسير. بل لا يعرف أين هو، وعلاقة أي مكان أو أي موقع بالمواقع الأخرى غير متحدّدة في ذهنه. لا وظيفةَ للموقع بالمعنى التقليديّ أو بالمعنى النفعيّ، لكن له وظيفةٌ أساسيّة بالمعنى الفنّي، أو بالمعنى الرّوائيّ. وظيفتُه فنّيّة بحتة. فهل تتّضح هذه الوظيفة أو هذا «الموقع» ـ «موقع» الموقع في الرّواية أعني ـ إذا قورنت بنقيضها ونظيرها معاً، أي إذا ضاهينا مواقع التّيْه والعمل والنّوم والعشق والهرب، بمواقع التّاريخ الّتي تبرز فجأة مبتورةَ الصلة بما يحيطها كأنّها أنصاب مُقامة في غير ساحة، الكنيسة المعلّقة أو جامع عمرو بن العاص، تهبُّ فجأة في وسط شَبَكاتِ ومتاهاتِ الشوارع والحواري والبيوت والحقول، راسخةً وثابتة ومعروفة جدّاً للرّاوي ـ ولنا ـ دون صلة لها بما يمتدّ تحتها من مواقع الحياة والمعاصَرة.

فهل بُترَ عنّا تاريخُنا؟ ألم تَعُدْ لنا به علاقةُ التواشُج ووثاقة الأواصر؟ هذا الرّاوي لم يسمِّ لنا إلاّ هذه المواقع، وحتّى شارع الخليج سمّاه باسمه التّاريخي، وحتّى موقع البيت الّذي كان له تاريخ شخصيّ للرّاوي حيث قام بعمل ثوريّ سريّ لم يعطه اسماً، وإن كان واضحاً لنا أين يقع، بمصانع الإسمنت وغباره المتلبِّث العنيد المترسِّب على كلّ شيء:

«ما الفائدة في تعرُّفي على هذا المكان أو ذاك، مادمتُ لا استطيع أن أحدّد بالضبط أو على أيّ نحوٍ علاقته ببقيّة الأماكن».

وهو إذا تعرّف ـ أخيراً ـ على الشقّة الّتي كانت ملاذا من المطارَدة أيّام العمل الثوريّ السرّيّ يقول: «وجدتني أهتف مكروبا: مادامت تعرف هذه الشقّة فربّما كانت هي الّتي زاملتها شهوراً، بعد الضربة الأمنيّة الأخيرة. وهل زاملتُ أنا ماجدة فكري أم بنتاً أخرى».

وحتّى المقابر الّتي عمل فيها مُجنَّداً مسؤولاً عن تسليم أوراق وجثث الشهداء، تستغلق وتستبهم عليه: «أيقنت أنّي لن أتبيّن طريقي»، ولم يهدِه في تخبّطه ـ وهو يحمل جثّة ابنته الميتة (وغير المولودة) إلاّ شبح المئذنة البعيدة السّامقة.

الرّاوي يسأل باستمرار: ما اسمكِ؟ (ص ٤٠) هل أنت حقيقيّة؟ (ص ٢٩) هل أنتِ عزّة؟ هل هي حقّاً ماجدة فكري؟ وهكذا. ويقول إنّه غير قادر على تبيّن الردّ، بل هو يمضي إلى أن يختلط عليه الأمر في تعرّف أهم مواقع حياته، وهو غير واثق من أيّها، هذه البيوت الثلاثة الّتي شهدت علاقته بعزّة المفقودة، أهو بيت عمّها، أم بيت عزّة في شارع مسرّة، أم بيتهما معاً في شبرا الخيمة؟ «لست واثقاً من هذه الأخيرة، (وهل أنت واثق من بيت شارع مسرّة؟)» (ص ٤٦).

انقطاع الحدود الواصلة أو بتْر الخطوط الحادّة، وحلول نقاط التفريغ وعلامات الاستفهام وفجوات التساؤل محلّها، لا ينطبق فقط على الأماكن أو المواقع - عدا التّاريخيّة - بل يمتدّ إلى كلّ شخوص العمل: هل هي ماجدة فكري أم بنت أخرى؟ هل هي عزّة الزوجة أم ذات الرائحة البرتقاليّة الّتي هي نظيرتها ونقيضتها، هل هي أيضاً ماجدة فكري زميلة النضال الثوريّ، أمْ هي كذلك سناء، أمْ دليلته البيضاء ذات الفستان البنفسجيّ؟ في الرّواية كلّها تتكرّر الأسئلة لا عن الأماكن فحسب بل عن الشخوص - وأحياناً عن الأحداث - باستمرار، ودون إجابة.

فهل نحن حقّاً بحاجة إلى جواب؟

ولعلّ تقنيّة البتْر هذه تتمثّل بوضوح في كيفيّة استخدام الكاتب للحوار؛ لن تجد عنده حواراً متّصلاً آخذاً بعضه بأسباب بعض، مفهوم المرجع، أو حتّى أحادي الدلالة، على إيجازه دائماً. جُمل الحوار عنده مبتورة ومبتسرة - مثل طفله الثاني الّذي ولد، مبتسراً، من عزّة زوجته الملتبسة تلك - وحقيقة الأمر أنّ جُمله الحواريّة قد وصفها هو بحيث يجعلنا نتواطأ معه في وصفها: «كنت أسمع حفيفاً قويّاً لأشجار لم أستطع رؤيتها» (ص ٢١) أو هو «صوت الأقدام البعيدة».

وفي روايةٍ امتدت إلى ما يزيد عن مائة صفحة لم أجد الجُمل الحواريّة تتعدّى نحو عشرين سطراً في صفحات ١٣ و٢٣ و٣٢ جملة واحدة في ٣٩

جملة واحدة أخرى في ٤٦ ثمّ ٦٩ وحوار قصير هو أطولها مع ذلك في ٨٦ و٨٧، ثمّ في ٩٨. والمدهش ـ والدّال جدّاً ـ أنّ معظم هذه الجمل الحواريّة المبتورة إنّما تتأتّى عن المرأة البرتقاليّة، أو سناء، أو حتّى إحدى المرأتين الغامضتين المتآمرتين مع العجوز صاحب القِرْدة، «اسنِدْ ضهر العيّل بإيدك» أحريصةٌ على سلامة الطفلة وهي الّتي تسعى إلى دمار أبيها؟ المرأة الأنثى الولود المرضِع الخصيب أو حتّى المدمّرة، أهي صاحبة الكلمة الأولى، والأخيرة؟

ولكنّ نجوى الرّاوية لنفسه ولبنته ولمرأته المتكثّرة هي ما يكوّن معظم النسيج الحواريّ والسرديّ في الرّاوية، دعك من أنّ هذا هو المستوى الثاني للنجوى، إذ إنّ المستوى الأوّل ـ بطبيعة الحال ـ هو نجواه المتّصلة لنا، بوْحُه للقارئ، إفضاؤه بالرّواية كلّها بصوته هو، من الأوّل للآخِر؛ فكأنّ هذا الحوار بين الرّواي والقارئ هو الّذي يجبّ ويُعطّل كلّ حوار آخر، ولنا أن نسأل ـ نحن أيضاً ـ أهو حقّاً حوار من جانب واحد؟ أهو ـ هذا الكاتب الرّاوي ـ هو وحده الّذي يتكلّم ويحكي ويصف ويصمت ويبتر الكلام والوصف والإفضاء أم أنّنا في كلّ مرّة نُقيم معه فعلاً حواريّاً فعّالاً، نردّ ونسأل ونسهم في وصل ما انقطع وإكمال ما ابتُسر؟

من المشاهد الّتي قد تبدو ناتئة ومقتحِمة وإضافيّة أو حشويّة لا صلة لها بمجرى الرّواية قبله أو بعده للقارئ الّذي تقولبت حساسيّتُه على أنماط معيّنة من الكتابة التقليديّة، مشهد «التعديد»، والنسوة اللاّتي يجدهنّ الرّاوي في بحثه عن بيت عمّ عزّة أو عن بيت آدم البروجي ـ صديقه الّذي آواه من ملاحقة البوليس أيّام زمان ـ ونصّ العديد الطويل الّذي يورده الرّاوي حرفيّاً ـ ونتذكّر مرّةً أخرى أنّ الكلام هنا إنّما يأتي على لسان هؤلاء النسوة «مشقوقات الصدور أثداؤهنّ تتأرجح وتطلّ وتختفي، وهنّ يعدّدن» ـ فهل هو حقّاً مشهد مُضاف لا وظيفة له فنّيّاً، أي روائيّاً؟ بينما نحن لا نعرف من الميّت، إلاّ أوصاف الرثاء، ولا نعرف لماذا الموت وما علاقته بأيّ أحدٍ في

الرّواية، فهل أحتاجُ حقّاً إلى الرّد؟ وخاصّة عندما نتذكّر أنّ الرّواية كلّها ـ مع عبق رائحة البرتقال المنقِذة ـ إنّما هي مرثيّةٌ واحدة متّصلة لفقدانٍ متكرّرٍ على مستويات عدّة؟

فإذا كان من تقنيّات هذا الكاتب: التكرار، والحياد المخادِع ـ بأحسن المعاني ـ في وضع الواقعة أمامنا دون تفسير، وتقنيّة البَتْر، وعدم التحدّد، والحوار المقطوع، فإنّ من الشائق أن نجد عنده شفرتينْ شديدتيْ الوضوح دون أن تكونا صاخبتين أو ضاربتيْ السُفُور، أو هما على الأصح شفرةٌ واحدة ثنائيّة الجانب.

ومنذ «النجوم العالية» نجد أنّ العُلُوّ ـ كما هو متاحٌ وقريب المتناول ـ ضريبُ السموّ وصِنْو الجمال، ودلالة الخلوص من خَبَث الأرض الدُنيا وآثامها.

فالمرأة الجميلة البرتقاليّة هي المرأة العالية، وأسرّة الحبّ مرتفعة (ص ٣٣) وهو قد قضىٰ خمسة أشهر مع امرأته وبنته في تلك الحجرات عالية السقوف، ودرجات السّلالم عالية، «فرحت بالسقف العالي والفراش العالي» (ص ٣٨) «وكان جسمها عالياً خمريّاً وثيراً» (ص ٣٩).

ومن الحتميّ طبعاً أن يكون النزول ـ بالمعنى الحرفيّ ـ هو السقوط والتدنّي والهبوط إلى أنواع وصنوف الجحيم الأرضيّ. وهو ينزل السلالم دائماً في حميا المطارَدة، ولا تكاد تبدو نهاية لهذا النزول في هربه من العجوز صاحب المرآتينْ والقِرَدة الخمسة ـ الّذي سوف يقتله الرّاوي في الأخر ـ كما أنّه ينزل إلى السّجن، معصوب العينين، وينزل إلى التعذيب، وينزل في الفندق الغريب، وهكذا.. فإنّ كلّ نزولٍ له أدنىٰ أهميّة في الرّواية إنّما هو تحقّق لبلاءٍ أو هرب منه أو نذير به.

ومن شفراته الأخرى المثيرة للاهتمام ما قد يجوز لي أن أسمّيه شفرة الأقنعة أو النقوش.

زهور عبّاد الشّمس أو الطيور الزرقاء شفرة مفصحة لا حاجة بنا للإفاضة في دلالتها على الحرّيّة والانطلاق أو النزوع نحو النّور.

ولكن انظر المشهد الّذي قد يبدو ناتئاً وغير ضروريّ أيضاً - في مستوى مألوف ومبتذل من مستويات التلقّي، مشهد العجوز الّذي تدعك المرأة ظهره باللّوفة، يراها الرّاوي من فرجة الباب. (خلِّ بالَك من البتْر المتضمَّن والانقطاع المتضمَّن في الفرجة «الضيِّقة» لا في اتساع النَظَر على مصراعيه). ولكن المهمّ هنا أنّ الرّاوي يرى المشهد في المرآة لا مباشرة، ويرى وجه المرأة وكأنّه قناع، ويرى منديلها الملوّن وكأنّه نقش جذّاب وخدّاع. هذه المرأة الّتي تُعطى لنا غريبةً مفاجئة ثمّ حميمةً متنظِرة وعجِبّة، متنكّرة في زيٍّ مدرسيٍّ من غير الوان إلاّ الكُحل:

«اكتشفت أنّ ثوبها قصير وجسمها عالٍ وأنّ ساقيها الخمريّتين تبرقان تحت ثوبها الأسود. . وجهها الحقيقيّ يختفي تحت ألوان ثقيلة، وكانت ترتدي منديل رأس أبيض تغطّي به شعرها الأسود النافر على جبهتها السّوداء، مختلطاً بحواف المنديل المطرّزة بكلّ ألوان الطيف».

والمرأتان البَلَدي على العربة الكارّو أولاهما بملاية لفّ والثانية بجلباب أسود طويل، تظهران مرّةً أخرى في عرض الأزياء في الفندق الفخم غير المسمّى (نحن نعرف فوراً أنّه ماريوت) ولكنّها هذه المرّة في فساتين السّهرة الطويلة متربّصتينْ، خِطرتينْ. المرأة الأخرى الّتي يسمّيها مرّة «ذات الفستان البنفسجيّ» ومرّة أخرى «دليلتي البيضاء» هل هما امرأة واحدة بذاتها؟ هل في هذاالعالم شيءٌ أو شخص واحد متعينّ بذاته - اللّهمّ إلاّ قبّة الغوري

ومسجد عمرو بن العاص والكنيسة المعلّقة وما يجري في سياقها؟ الأقنعة الأزياء الملابس (بما في ذلك سترة الرّاوي السوداء) نسائيّةً ورجاليّةً، لا تأتي قطّ اعتباطاً أو لمجرّد الرصد الظاهريّ الموهم بالمصداقيّة. بل هي مقوّمات لعلّها أساسيّة، «كان قميص نومها أبيض مغبّشاً بزهرات ضئيلة حمراء وزرقاء، وكان مطرزاً حول صدرها وكتفيها العاريتين بشرائط دانتيل باهتة» (ص ٣٩). فلعلّها قد تشارف الفيتشيّة دون أن تقع في مهْواها، كما هو الشأن، على فكرة، بما يحدث في عالمي الرّوائي الّذي يختلف أشدّ الاختلاف عن هذا العالم، وإن كان هذا العالم قد يقاربه في القليل من مواقع التماسّ، لغةً أو رؤيةً على السّواء.

* * *

لعلّنا من خلال الطواف بملامح «رائحة البرتقال» لمحمود الورداني قد نستشف ما أسميّه بـ «تناقُض التناظر» أو «تناظُر النقائض»، على السّواء، باعتباره قيمةً روائيّة أساسيّة هنا: الطفلة الّتي قد تكون ذكراً أو طفلة، وهي مولودة، ولكنها (هذا الطفل..!) لم تولد بعد، المرأة ذات الوجوه المتعدّدة الواحدة المتناقضة وغير المحدّدة ـ مهما كانت حسيّتها وواقعيّتها ملموسةً وحيّة: عزّة الزوجة، امرأة العجوز الّتي تدعك ظهره في الطست، البرتقاليّة المحبوبة، مريم بنت آدم البروجي الّتي تتسلّل إلى فراش الرّاوي لتنام معه ـ وتضيف عبثاً جديداً إلى حسّ بالإثم أساسيّ عنده ـ سناء الدليلة البيضاء، ماجدة فكري، كلهنّ يتبادلن المواقع والأحداث، يتماثلن ويتفارقن، يجدهنّ دائماً عند الحاجة يتلقّفن منه وديعة الأمل والبشارة لكي ينقذنها من الدّمار، أمّا إذا اختفت ـ هذه البرتقاليّة متعدّدة الأقنعة ـ فلا بدّ للأمل أن يموت.

ولكن هذه الواحدة المتعدّدة إنّما يقترن فيها العشق، والخصب: هي

الملاذ ومحط الحبّ الجسديّ - والروحيّ إذا شئت - وهي المرضع، وينبوع الحياة.

هاتان الخصيصتان الأنثويّتان المقوّمتان - من وراء الأقنعة ومع خلع الأقنعة - لا تقلّ - إحداهما عن الأخرى في الدلالة أو في الأهميّة الرّوائيّة. «هذه الطالعة الّتي فشلتُ في التقاط اسمها وهي تحملني على جسمها الفاره» «وحرارة جسمها السخيّ العذب تسري إليّ عبر ركبتها الملتصقة بساقي، والبنت قابضةٌ بفمها على الحَلَمة البُنيّة المحترقة تخمش بأظافرها وتمتصّ مجنونة تشهق بين الفينة والأخرى وتسعل» (ص ٣٩).

* * *

حسّ الفقدان، كما أسلفت، - فضلاً عن التّيه - غامر بل مسيطر بل هو أحد المقوّمات الرئيسيّة في هذا العالم الرّوائي: «دليلتي البيضاء لم أكد آنس إليها حتّى اختفت مثلما الخمريّة ذات الشفتين السّاحرتين والفم المتلألئ، ومثلما فقدتُ حجرتي الأولى» (ص ٦٤) ومثلما سوف تختفي رائحة البرتقال في المشهد الأخير - وليس ثمّ «أخير» في هذا العمل - : «شممتُ أهواء ورحت أتلفّت غير أنّ الرائحة غابت ثانية» (ص ١٠٩).

بل إنّ محمود الورداني يقدّم لنا هذه الرّواية، باعتبارها، في جوهرها رواية الفقدان: عزّة تفقد طفلتها الأولى (ص ١٢) ثمّ طفلها المبتسر. وهو يدرك أنّ هذا سوف يعني أن أفقد - مرّة أخرى - كلّ الّذين تعرّفت عليهم: سناء ودليلتي البيضاء وتلك الّتي شاركتها شهوراً في الشقّة الضيّقة الرطبة (مَنْ هي على التحديد؟) والآخرون الّذين زاملني بعضهم في السّجون» (ص ٨١).

بعد أن فقد عزّة - على اثر صراعٍ جسميّ ومعاشيّ مرير، وبعد أن فقد

تلك الّتي داهمتْه برودةٌ ثلجيّة في لحظةِ ذروةِ الحرارةِ والتقاربِ معها، «استأنفتُ بحثي عن الحقيبة الّتي كانت متدلّيةً من كتف الجميلة الّتي فقدتُها، مثلما فقدتُ الفوريّةَ منذ قليل، بل ومن قبل لّما فقدتُها في مارِجرجس».. قبل أن أفقدَكِ، وأفقدَ قدرتي على الصّمود لهذا التّيه وهذه الفخاخ المنصوبة دوما».

الرّاوي في النهاية يفقد طفلته الّتي يسمّيها - وهي ميّتة - اسماً لا تخفى فحواه «فردوس».

فما الفردوس المفقود؟ أعلى هذا الضوء نفهم مشهد المؤتمر الملتبِس في الفندق احتفاءً بالانتفاضة في فلسطين؟ ونعرف معنى ظهور كهلين ملتحيَين من حاخامات اليهود؟ هكذا فجأة، من غير «ضرورة» واضحة؟ وندرك ضرورة الاسترجاع الرّوائيّ - والّذي يتجاوز الرّوائيّ - للعملِ الوطنيّ والشوريّ؟ وهي مساحات روائيّة تبدو منبتّة الصلة تماماً بمجرى السّرديّة الظاهريّة الأولى: سرديّة الرّاوي الّذي يهرب بطفلته من مطارِدين لا نعرف مَن هم، ولا حتّى لماذا يطاردونه؟

أهو الوطنُ المفقود؟ أم هي الهُويّة المفقودة؟
نعم، هذه الرّواية كلّها مرثيّةٌ للفقدان.

* * *

لست أتصوّر إلّا أنّ هناك علاقة وثيقة بين قيمتين روائيّتين تعملان عملاً أساسيّاً في هذه الرّواية. هما أوّلاً: الحسّ بالإثم، ثمّ: المتاهة أو التّيه.

وكأنّ الحِسّ بالإثم الرازح الّذي لا يريم هو الّذي يوقع الرّاوي في أسْر هذه الشبكة المتعانقة الخيوط من المسالك الّتي لا مسلك منها وهذه الممرّات

الّتي لا ممرّ منها، كأنّه هو ـ ذلك الإثم الملاصِق للذّات ـ هو الّذي يسدّ عليه الطرق والشوارع والسّاحات، يُعَمّيها ويُبهِمُها ولكنّه يحرّكها دوماً. فهي ليست مجرّد أمكنة متشابكة مغلقة بل هي أساساً متربّصة مترصّدة، هي أيضاً تشارك في عمليّة المطارَدة، والتعقّب والملاحقة، كأنّها كائنات حيّة أخطبوطيّة بألف ذراع ومحاصِرة خانِقة «انحرفنا إلى زنقة ضيّقة أفضت بنا إلى سكّة أخرى دون أن تنقطع الأصوات (أصوات الأقدام البعيدة المطارِدة)... كرهت أن أقضي وقتي راكضاً: تُسلمني الشوارع للشوارع والحواري للسكك الضيّقة دون أن أتمكّن من الركون للهدوء». (ص ٣٣) وحتّى لو افترضنا أنّ عبارة «تسلمني الشوارع للشوارع» قالبيّة ومأخوذةٌ من الرصيد العام فإنّها تصوّر «فِعْلاً» تقوم به هذه الشوارع الّتي هي ليست مجرّد موضع بل هي «فعاليّة» وطاقة.

وهو إذ يغادر بيت الدرب الأحمر بعد أن تنام معه مريم الناحلة البيضاء، بنت عمّ آدم البروجي، «وكأنّ صوتها يشبه صوت كلّ الطيور: رفيع وحادّ وجارح ورقيق يترقرق من داخلها ثمّ ينتقل من شفتيها وأطرافها ومسامّها... «لحظتها داخلني نوعٌ غائر من الإثم الّذي لم أبرأ منه بالرّغم من كلّ ما مرّ بي» (ص ٣٣)، هو الإثم نفسه الّذي ظلّ يراوده لأنّه ترك حجرته الأولى الّتي نتعرّف عليه فيها: «نظرت إليها فالتفتتْ ورأيتُ وجهها للمرّة الأولى: ها هو الشرَك وقد تمّ إحكامه جيّداً، وها أنا قد هويت بالفعل. لم تكن هي ولكن ربّما كانت هي.» (ص ٦٠) انظر ترابُط وتواشُج القيمَ الرّوائيّة وتقنيّاتها... أو «بات إغلاق الباب أمراً مفهوماً، وأضحى التضييق عليّ ومطاردتي ثمّ هروبي الدائم غير مقصور على من تعقّبوني عند مغادرتي الحجرة المطلّة على الخلاء، بل وعلى آخرين أيضاً لا أعرف بالضبط علاقتهم بالأوّلين» (ص ٨٤).

لنضرب الآن صفحاً ـ بالمناسبة ـ عن الخطأ اللّغويّ الفادح في استخدام

فعليْ «بات» و «أضحىْ» وفقـدان هذين الفعلين معنـاهما في ممارسةِ معـظم أدبائنا الشبّان وغير الشبّان.

ومـادمنا قـد مسسنا اللّغـة فأحبّ أن أحتفي بجمـال ، ودقّـةِ لغـةِ هـذه الرّواية، وشعريّتها الحقيقيّة أيضاً. وهل هناك انفصـال في النهايـة بين هـذه اللّغة وما تتجسّـد به وتُجسّـده؟، وإن كنت أتساءل حينـا ما الضرورة حقّـاً للعاميّة في «أشيل» بدل «أحمـل» أو «أبصّ» بدلاً من «أنـظر» أو «شفت» في محلّ «رأيت»؟

عـلى أيّ حال، المتـاهة كـما أسلفت تمتدّ حتّى المقـابر بشـوارعها وممـرّاتها واختـلاط بيوتهـا بمقابـرها (ص ١١٢) و«قلت إنّـه على الـرّغم من نجاحي المتكـرّر في الإفلات من الكـمائن والتدابـير والشِّبَاك الّتي نُصِبتْ حـولي... من المؤكّد أنّني لن أظلّ أدور بها (جثّة طفلتـه) حتّى تتحلّل بين يـديّ» (ص ١١٣).

القيمة الثالثة وثيقة الارتباط بهاتين القيمتين إن لم تكن وجهـا ثانيـاً لهما، هي بـالطّبـع تلك المطارَدة المتـلاحِقـة الّتي لا تهن والّتي تتّصـل عـلى طـول الـرّواية وعـرضها: كـلابٌ تتبع الـرّاوي، أشخـاص غـير مـريحي الهيئة، الـدمدمـة وصوت الأقـدام وراءه، أصوات جَلَبـة وطلقـات نـار، العجـوز صـاحب المراتـينْ والقِرَدة الخمسـة الّذي هـو رأس الملاحِقين والّـذي يقتله الرّواي في الآخِر ـ وإن كان يصف هنا الفعلَ الحاسمَ الـوحيد في الـرّواية، بعد ذلك، بأنّه كان مجرّد «ثبـات أمام العجـوز في نهاية الأمـر» (ص ١١٣) وليس خلاصاً منه، وهو بهذا التحديد يلقي الشكّ أمام نفسه ـ وأمامنا طبعاً ـ في أنّه حقّاً خَلَص منه، أو حتّى تخلّص منه.

* * *

المشهد الّذي أظلّ أشكّ في مـدى انتمائـه لهذه العمليّـة السرديّة الجـوّانيّة ـ دعك من نشوزه الظاهريّ، كما هو واضح ـ هو مشهد عرض الأزيـاء، أو

الديفليه، أو جيش الهيفاوات. ومن الممكن بالطّبع أن أتلمّس فيه معنىً اجتماعيّاً وسياسيّاً مباشراً تقريباً لحقبة الانفتاح السّاداتيّة، وأن أضع هذا الفندق ـ كما وضعه الكاتب فعلاً ـ في مقابل السجن، طرفاً ثانياً من طرفيْ معادلة اجتماعيّة تظلّ قائمة وماثلة عبر العصور ولكنّها أقوى حضوراً في تلك الحقبة المحدّدة؛ فهل هذا يبرّر أنّ لهذه الانعطافة في الرّواية ـ أو الانحرافة ـ كلّ تلك المساحة، وأن تُحشد لها كلّ أولئك الهيفاوات بتفاصيل أجسامهنّ وثيابهنّ وتحركاتهنّ؟

وفي مقابل ذلك تظلّ من المعاني المغلقة عليَّ هاته القِرْدة «الخمسة» الصغيرة اللآتي يسوطهنّ العجوز، ومع قوّة هذا المشهد وفعاليّته الانفعاليّة يظلّ سؤالي: طيّب لماذا خمسة؟ بعض معاني الرّوائيّين تظلّ مستعصية أبداً عند بعض قرّائهم. كنت قد قرأت هذه الرّواية مخطوطةً منذ فترة طويلة، ومن المشاهِد الّتي ظلّت عالقة بي لا تنزاح مشهد العجوز وقِرَدته وأصواتهم وصعودهم على السلّم. وظلّت شحنةُ هذا المشهد في ذهني أكبر بكثير ممّا تنقله فعلاً، وكأنّما دُهشتُ وسقط توقّعي عندما قرأتهُ بعد ذلك فوجدتُه أقلّ صدمة وأهون وَقْعاً. لكنّ هذه انطباعات قارئ واحد، تَعَمُّقُها وتعقّلها متاح وموجود، لكنّ زلزلتها الأولىٰ تظلّ قائمة، موضوعيّاً ـ إن صحّ استخدام هذه الكلمة ـ أو يظلّ تحليلها النقديّ ممكناً.

* * *

أريد في النهاية أن أحتفي أيضاً بتقابلٍ موسيقيٍّ كونترابنطيٍّ يُجيده محمود الورداني، وهي تقنيّة أصبحت مألوفة في الرّواية الحداثيّة، ولكنّها موفّقة هنا أيضاً توفيقاً يضفي على العمل شعريّةً وحنيناً خاصّاً، هو التقابل بين راهن السرد وماضيه ـ كلاهما راهنٌ وحاضرٌ وماثلٌ بقوّة ـ بل ربّما كانت فقرات الاسترجاع للماضي أقوىٰ وأفعل روائيّاً: التعرّف على زوجته وحبّه لها، العمل الثوريّ، السجن والتعذيب والشحن السّياسيّ، تثير عندي نوعاً من الحنين غريباً، ومقلوباً على وجهه، لأنّه حنين إلى زمن الإيمان

والنضال والعمل، نوعاً من النوستالجيا للماضي، كأنّما تندرج في سياق حلقاتِ سلسلة الفقدان المتّصل، على أكثر من مستوى، في هذه الرّواية.

لذلك يظلّ سؤالي لماذا استخدام فقرات الفصل، والتمييز بين الماضي والراهن، أي طباعة فقرات الاسترجاع في سطورٍ أصغر حجماً أي أقلّ عرضاً؟ كأنّ الكاتب أو النّاشر (لست أدري) على غير ثقةٍ من ذكاء القارئ أو من حِسّه؟ وعلى أيّ حال فإنّ هذا التغيير في الشكل الطباعيّ لا يعني أنّه نابعٌ من تغييرٍ في التلقّي، أو حتّى في الحِسّ، إذ إنّ بعض فقرات استرجاع الماضي - هذه المطبوعة بشكل مغايرٍ - لا يمكن فصلها عن راهن السرد الجاري. ليس الماضي أقلّ، وليس مختلفاً على أيّ حال، عن الراهن.

* * *

لا يفوتني أن أشير إلى مقدرة محمود الورادني على السخرية الخافتة والتهكّم المضمَر، ويكفي هنا أن أشير إلى مشهد القبض على الرّاوي وعزّة، ونقلهما من الواحات، وحوارهما مع الرّائد المكلّف بهما، أو مشهد المؤتمر وآلات الترجمة ذات الوشيش غير المفهوم أي ذات الأثر المحبوط الضائع سدىً..

* * *

هذه الرّواية القويّة تُقيم لنا ما ألمعت إليه من هذا العالم الفانتازيّ في صميمه، اللّاواقعيّ في تركيبته، الواقع خارج «الواقع». هو تأويلٌ للواقع، يضيء الواقع، ويجاوزه، له مظهر الواقع الدقيق المفصّل أحياناً تفصيلاً صاحياً شديد اليقظة، وتسري فيه كلّ كابوسيّة الواقع، بهدوء، دون أدنى صخب أو افتعال للتهويل. عالم يُعطَى لنا بمقاييس مختلّة، كأنّما هي مسلّم بها، مع أنّها منكورة ومدحوضة، «وكان ثمّ خطأ في المنظور جعل العلاقة بين رأس المرأة ووجه الرّجل، مختلّة تماماً» (ص ١٧) فكأنّ العلاقات هنا ليست غائمة وغير محدّدة فقط، بل هي بالفعل مختلّة. هذا العالم الّذي يقوم

على قِيم تهزّ القلب، منها الخوف من قمعٍ يهدِّد باستمرار، والهرب منه بل الثباتُ أمامه، ومنها الحرص على الأملِ الطِّفْل والحياطةُ عليه وتحريزُه بكلّ ما يسعه الجهد، بكلّ ما تسعه الطّاقة، تحريزُه واحتضانُه باستمرار إلى الصّدر، وحتّى لو مات فإنّه يظلّ «فردوساً» مفقوداً - ومن ثَمَّ منشوداً باستمرار، ومنها أخيراً افتقادُ الحبّ - على سَعَة الحبّ - أو على الأقلّ مراوَغته وإفلاته، وإن كان في تحقّقه بهجةٌ غير منسيّة وغير قابلة للنسيّان.

«حكايات شعبيّة» محدثة
أم قصص حداثيّة

في «الديب رماح»(*)
لخيري عبد الجواد

القضيّة الأساسيّة الّتي تثيرها هذه المجموعة قبل ـ وبعد ـ أيّة مسألة من مسائل البناء الفنّي في القصّة القصيرة، هي قضيّة العلاقة بين التراث والعمل الفنّي، وبصفة أخصّ، في القصّة القصيرة.

وهي قضيّة أساسيّة لأنّها، هنا على الأقلّ، لا يمكن ـ ولا يصحّ ـ أن تنفصل عن مسائل التشكيل، والسرد، واللّغة، بل عن مسائل الرؤية (أو النظرة بعبارة أدقّ لأنّها أكثر تواضعاً) في هذا العمل الأوّل الّذي يقدّمه الكاتب الشاب خيري عبد الجواد.

والنظرة الأولى إلى هذا العمل لا تخطئ قصد الكاتب إلى الموروث الشعبيّ، بل لعلّها تلحظ افتتانه به ووقوعه (ولا أقول سقوطه أحياناً) في غوايته.

ولعلّه ممّا يحمد لهذا الكاتب الشاب أنّه ينبّهنا، مرّة أخرى، إلى أنّ القصّة القصيرة شكل من أشكال الفنّ لا تكاد تنتهي مقدرته على التجدّد وعلى الانبعاث من رماد الأنماط القديمة. أي أنّها باختصار شكل غير نمطي، شأن الفنّ.

وهو هنا إنّما يعود إلى كنز قديم ومتجدّد ولا يكاد ينفد، لكي يحقّق أو يسعىٰ إلى تحقيق هذا البعث، ولكن كنز الموروث الشعبي هذا على غناه،

وبسبب هذا الغنى نفسه، يواجه من يتصدّى له بأخطار كثيرة.

ولعلّ الخطر الأول، والواضح، هو أنّ الاقتراب من هذا التراث قد يتخذ شكل الانتهاب، أو مجرّد الاستعارة، أو حتّى بهرج الترصيع، وليس هذا، بالطبع، وكأقل ما يقال، شأن الفنّ، ولن يكون الولع، أو الافتتان، مبرّراً كافياً أبداً، في هذه الحال، ذلك أنّ الحبّ، شأنه دائماً، لا يوجد إلاّ إذا كان ذكيّاً، وأميناً وكفئاً في الوقت نفسه.

أتصوّر إذن أنّ الاقتراب من الموروث، واستلهامه في الفنّ، يجب أن يكون على سبيل الاستيعاب، والتمثّل، والمعايشة، بل المعاصرة بمعنى العثور على ذلك المستوى من الموروث الّذي لا يشيخ ولا يتقادم به العهد ولا يعفي عليه الزمن، ذلك المستوى الحيّ الدفين الكامن في عمق الكيان والّذي لا شأن له باللّحاء الخشن أو الغطاء المبرقش الزخرفيّ على السّواء.

ليس النقل لمجرّد النقل، ولا التوشية الخارجيّة، للتزويق والبَهْر، كلّها، بقادرة على الاقتراب من هذا الروح المخصب المتعدّد المستويات الّذي يبعث في التّراث حياة دائمة الجدّة.

هل كانت اجتهادات هذا الكاتب الشاب بمنجاة من هذا الخطر الّذي أحدق بأعمال كثيرين ممّن نهجوا منهج الاغتراف غرفاً من التّراث؟

هذا سؤال من الأسئلة الّتي وضعها لنفسه هذا البحث الموجز، ومن الأسئلة الأخرى أيضاً، على الأقلّ، سؤالان يقعان في الوقت نفسه في مجال الأخطار الّتي تتهدّد الاقتراب من التراث، كما تتهدّد الأخطار دائماً من ينشد الكنز المرصود.

السؤال الأوّل هو هل يعيد الكاتب، الآن، إنتاج حكاية شعبيّة، هل هذا ممكن، دع عنك أنّه مشروع؟ أم أنّ الكاتب في نهاية الأمر إنّما يكتب قصّة قصيرة معاصرة، وحداثيّة، يستلهم فيها، ربّما، لا شكل الحكاية الشعبيّة وحده (وقد أصبح هذا الشكل تقليديّاً بل نمطيّاً) بل هو يبتعث

روحاً معاصرة في هذا الشكل، أو لعلّه يجد معنى معاصراً وباقياً وصحيحاً في إحدى طبقات الدلالة من الحكاية الشعبيّة الّتي لابدّ أن تمرّ بتغيّر كيمائيّ وجوهريّ مهما ظلّ شكلها وصيغتها السرديّة مقاربين أو مشابهين للشّكل التقليديّ؟

أمّا السؤال الثاني فهو سؤال اللّغة، باعتبارها مقوّماً أساسيّاً في العمل الفنيّ الّذي يقارب الحكاية الشعبيّة أو يبتعث الموروث الشعبيّ على السّواء.

* * *

ولعلّه من حسن الحظّ، ومن حسن الفطن على السواء، أنّ القصّة القصيرة لم تعد اليوم، بعد تطوّرها الطويل المتقلّب المراحل، صيغة مقفلة نهائيّة، بل هي على وجه الدقّة صيغة مفتوحة ولعلّها لم تكن في يوم من الأيّام نتاجاً محدّداً سلفاً لوصفة موضوعة ومقنّنة سلفاً.

ولذلك فإنّ هذا التزاوج بين صيغة القصّة القصيرة العصريّة أو المعاصرة، وبين صيغة الحكاية الشعبيّة من شأنه أو يولد سلالة جديدة، ولكنّها في ظنّي تنتمي أساساً إلى القصّة القصيرة الحداثيّة ـ فليست الحكاية الشعبيّة بتعريفها نفسه ـ مّما يمكن تصنيعه على سبيل القصد والتدبّر، ولكنّ هذا التزاوج يمكن أن يولد أيضاً سلالة هجينة مختلطة النسب شائهة الملامح، لم تجد طريقها إلى القصّة الحديثة ولم تكن في الوقت نفسه حكاية شعبيّة أصيلة ليس صاحبها قاصّاً أو كاتباً بعينه، بل هي من صياغة الجماعة الّتي تتوارثها الأجيال عن الأجيال.

* * *

ومن ناحية أخرى تماماً فإنّه ليس من المستغرب، بل على العكس، أن نجد في الأعمال الأولى للقاصّ الشّاب ظلالاً قويّة، بل رازحة أحياناً، لحياته الشخصيّة الّتي لم يطل العهد بها بعد، وأصداء غلاّبة لتجربته القصيرة في الحياة. وليس هذا في حدّ ذاته عيباً أو مأخذاً أو نقيصة، كما أنّه

ليس فضلاً ولا امتيازاً، ولكنّ المعوّل في ذلك بطبيعة الحال هو كيف يعالج القاصّ الشّاب هذه الخبرة، وكيف يجعل منها بقوّة الفنّ شيئاً يتجاوز همومه الذاتيّة على سذاجتها في معظم الحالات.

ذلك أنّ البراءة الخام الصراح ليست فضيلة في الفنّ. على العكس، أتصوّر أنّ البراءة في العمل الفنّي يجب أن تكون نتاجاً للصنعة الخفيّة، يجب أن تكون البراءة محنّكة.

ذلك أيضاً خطر يتهدّد معظم الأعمال الأولى للقصّاصين.

* * *

أريد أن أبدأ فأتخلّص من أولى قصص هذه المجموعة كتابة، إذ كتبت كما يقول الكاتب في أغسطس ١٩٨١، وكنت قد تمنّيت عليه أن يتخلّص منها فلا يدرجها في كتابه الأوّل هذا، ولكنّ الخيرة فيما اختار الله وما اختار الكاتب الشّاب، فعلى سذاجة العمل ووضوح طراوة عوده، تحمل قصّة «الحاوي» مؤشّرات عدّة، قد تكون جنينيّة وخاماً، ولكنّها مع ذلك مفصحة عن سمات عمل هذا الكاتب.

هذه أمثولة صراح جليّة المغزى، أكثر جلاء ممّا يطيق نسيج الفنّ، لكنّ الهمّ السّياسيّ والاجتماعيّ عند هذا الكاتب همّ يلهم الكاتب طول الوقت، وإن كان ينجح، معظم الوقت، في أن يغلّف نتوءه وخشونته وقسوته بلحم الفانتازيا والخيال والتهاويل الّتي تتخذ عادة شكل التقرير البسيط المجرّد من التعليق، فهو يضع المعجز والخارق موضع الحقيقة المسلّم بها دون دهشة ودون تهويل، وهي التقنيّة الأساسيّة في الحكاية الشعبيّة، وهذه المفارقة الأساسيّة بين الاستحالة والتقرير ملمح متكرّر في عمل هذا الكاتب بقدر متفاوت الحظ من التوفيق والإحكام.

المشكلة هنا هي تذبذب القصّة - على قصرها ووجازتها - بين أكثر من أسلوب للمقاربة والعلاج.

وليس في نيّتي على الإطلاق أن أعظ بانسجام مفترض مسبق التخطيط ولا أن أزعم أنّ العمل الفنّي يجب أن يسير بالضرورة على تلك الوتيرة أو على هذا النمط، وقد يكون في تعدّد المقاربات بل في تناقضها عامل إغناء للعمل الفنّي، ولعلّه أعون على اكتشاف غنى كامن في الخبرة لا يسعف بها أطراد العمل على نهج رتيب.

ولكن. . (هناك دائماً بالطبع «لكن»)

إنّ تجاور نغمات السخرية الاجتماعيّة، واستلهام الخبرة الشعبيّة المقطرة في الأمثال، مرّة على سبيل التهكّم، ومرّة على سبيل الاعتبار، وإقحام عبارات عن «حضارتنا الّتي تمتدّ في أغوار الزمن سبعة آلاف عام» في مقدّمة حكاية عن حاوٍ يمثّل كما هو واضح في قراءتي ذلك الزعيم الّذي دأب على استخدام هذه العبارة، لكي ينتهي الأمر بأن يأخذ الحاوي «أذرعنا وسيقاننا» ثمّ تنتهي القصّة - الأمثولة - نهايتها التقليديّة الّتي تؤكدها أمنا «جوعى لأنّنا لم نكن قد نمنا بعد»، أي أنّ اليقظة قد محت الحلم السيّىء، ولكنّها في الوقت نفسه قد قرّرت الوضع السيّىء، هذا كلّه قد ينبئ بنوايا الكاتب الحميدة، ولكنّه يظلّ مثيراً لسؤال أساسيّ في مدى حظّ هذا العمل من النضج.

* * *

بعد أقلّ من عام من كتابة هذه القصّة سوف نجد أنّ هذا الكاتب الشّاب قد بدأ يتّخذ طريقه نحو صياغة القصّة القصيرة باستلهام الحكاية الشعبيّة، في قصّة «السحلية»، وبينما كانت لغته في «الحاوي» تتذبذب بين الفصحى الوسيطة (إن صحّت هذه التسمية) وبين الحوار المسرحيّ، مع حرص بارّ على سلامة اللّفظة التقليديّة - بقدر الإمكان - والالتزام بقواعد النحو العربيّ بقدر ما يعرفها الكاتب، فإنّ «السحلية» تبدأ خطّة الكاتب في أن يضرب صفحاً عن ذلك كلّه، وأن يفيد - كلّما عنّ له - من اللّفظة

العاميّة أو الّتي يتصوّر أنّها عاميّة، وأن يعفي نفسه من عناء القواعد القديمة في الإعراب كلّما رأى ذلك في صالح منهجه، فها هو ذا هنا يقول ببساطة: «أخذت أبحلق في الخرم» أو يقول: «جرجرني في انحا المنزل» وهكذا.

ولعلّني سوف أعود إلى مسألة اللّغة بجوانبها المختلفة فيما يلي من هذا البحث، ولكنّي سأكتفي الآن بأن أسائل عن ضرورة استخدام لفظة عاميّة في سياق فصيح أو متفاصح: «أخذت أبحلق» لماذا «أخذت» هنا؟

إنّني لا أنسى بطبيعة الحال لغة الحكايات الشعبيّة المطبوعة في كتيّبات صغيرة، حيث نرى مزجاً بين مستويين من اللّغة، ولا أنسى كذلك أنّ هناك سحراً خاصّاً، لمن يعرف أن يتذوقه، ولمن يدرّب نفسه على تذوّقه، في هذه الركاكة الّتي تجيء عفواً في سياق هذه الحكايات والّتي لا تسلم منها حكايات ألف ليلة وليلة وسجلّات التّاريخ الوسيط والعثمانيّ وقد أفاد منها واستعارها كتّاب محدثون لهم شهرة واسعة.

وأتصوّر أنّه من الممكن توظيف هذا النّوع من اللّغة الركيكة، في سياق ضفر حاذق ـ أو ملهم ـ بين «لغات» عدّة وشتّى. ولكنّ السؤال الّذي يلحّ عليّ هنا: هل تحقّق هذا التوظيف فعلاً، وهل حقّق بعد ذلك توفيقاً ونجاحاً؟

على العكس من ذلك، أجد أنّ اللّغة العاميّة الصراح الّتي استخدمها القاصّ في الحوار ـ كما يستخدمها الكثيرون ـ أصابت حظّاً من التوفيق وصحّة النبرة وقوّة الإيحاء أخطأته في الجزء السرديّ من هذه القصّة بالذّات، وإن كانت قد نالته في قصص أخرى.

هذه القصّة الموجزة جدّاً، أيضاً، تحمل مؤشّرات واضحة تتكرّر في القصص الأخرى، وتتأكّد فيها.

وإذا كنت قد ألمعت إلى ضغط العناصر المتعلّقة بالسيرة الذاتيّة (الأوتوبيوجرافيّة) في هذه القصص كلّها، فلا بأس من استخلاص أول

هذه العناصر في هذه القصّة بالذات، على أنّها سوف تكون نغمة متردّدة ومراوغة وملحّة أحياناً في سائر القصص.

سوف نجد أنّ الرّاوية هنا ـ وعلى طول القصص وعرضها ـ مازال في بواكير العمر، بل هو على الأغلب مازال في طور الحداثة الأولى، وسوف نجد دائماً وجوداً أو حضوراً أو ضغطاً رازحاً للأب في القصص كلّها، باستثناء قصّة واحدة هي قصّة «ظلّ الحبيب» الّتي تنفرد بقسمات خاصّة في أكثر من مجال، سوف نجد أنّ للأب ملامح أوديبيّة واضحة بل سافرة، فهو دائماً غاضب وقاس ومتسلّط، وهو يضرب الطفل الرّاوية، أو الرّاوية الّذي يستعيد طفولته في اليقظة وفي الحلم على السّواء، ويشتمه، ويقمعه، لكنّ الطفل حتّى عندما يتمرّد على هذا القهر ويتحدّاه فإنّه لا يكرهه بل نحن نلمح عنصر الافتتان بقوّته وسطوته حتّى إذا ما جاءت قصّة «ظلّ الحبيب» استحال ذلك كلّه إلى نوع من تقديس الأب بل من تأليهه.

وهنا تثور مسألة العلاقة بين الأب والسلطة الدنيويّة والأخرويّة على السّواء، ومن الممكن أن نجد في أعمال هذا القاصّ الشّاب تلك الثنائيّة أو الازدواجيّة الّتي تظهر في أعمال الكثيرين من أقرانه (أو تكمن في طيّاتها): ثنائيّة التمرّد والتسليم بإزاء السلطة الأبويّة والسلطة على مختلف تجلّيّاتها. بل من الممكن أن ندفع بهذا الاتجاه إلى آخره فنتساءل، بحقّ، عن علاقة هذا الكاتب بسلطة التراث نفسها، إذ يسلم لها عنانه، مأخوذاً ومبهوراً ومفتوناً في الوقت نفسه الّذي يتمرّد فيه عليها، فيعدّلها ويصحّحها ويطوعها ويعيد صياغتها، بقدر متفاوت من النجاح بين كلّ عمل وآخر.

أعود إلى استقصاء عناصر الشخصيّة الرئيسيّة في مجموع هذه الأعمال: شخصيّة الرّاوية الطفل أو الرّاوية الّذي كان طفلاً في النّص، معاصراً وتاريخيّاً على السّواء، فنجد حرصه على تأكيد مقوّمات بيته وطبقته لا من حيث المشهد الخارجيّ الّذي هو في الغالب حارة مزدحمة وضيّقة، ولا في المشهد الداخليّ حيث نجد دائماً الطبليّة ولمبة الجاز والحصيرة إلى آخر

مقوّمات البيئة، بل، وأساساً، في لغة الحوار المفصحة عن الطبقة المسحوقة المتمردّة وعن الطفولة المسحوقة مرّتين، مرّة تحت وطأة القهر الطبقيّ ومرّة تحت نير القمع الّذي تنوء به الطفولة عادة في مجتمعاتنا، ولكنّها طفولة متمردّة ورافعة الرّأس، مرّتين كذلك، بل أكثر، إذ هي قد عرفت في النهايّة كيف تصوغ هذا التمرّد لا عن طريق أحداث القصص فحسب بل من خلال العمل الفنيّ نفسه الّذي يحقّق نوعاً من التحرّر والسيادة في الوقت الّذي يحقّق فيه لنفسه وعياً ومعرفة وذكاء فنيّاً.

ومادمنا ابتعثنا العلاقة بين الطفل الرّاوية وأبيه فلا مفرّ من أن نشير إلى الطرف الأهم والباقي من المثلّث الأوديبي، وأعني بالطّبع الأمّ الّتي يفرد لها كاتبنا ما يسميّه «ثلاثيّة موت أمّي» ولكنّه على الأخصّ يفرد لها حبّاً طفوليّاً عميقاً ومؤثّراً يتخلّل أعماله كلّها، بل يكاد يُشفي، وخصوصاً في إهداء كتابه، على مهاوي رومانسيّة ساذجة وتقليديّة الصياغة تأتي فيها للمرّة الألف نغمة العاطفة المغلّفة بالألفاظ العاطفيّة «ابتسامة الطفل وسنة النّوم والدعة والسكون وحضن الأرض» وهكذا، ولكن ما قد يغفر للكاتب هذا السقوط العذب في حضن رومانسيّة لفظيّة كادت الآن تفقد كلّ كثافة، هو أنّه في صلب أعماله في قصص مثل: عن الدود والشرانق والموت، أو مثل الجعران، أو مثل حكاية المرأة الّتي ولدت تحت جمل، ومثل ثلاثيّة موت أمّي، يخلص تماماً من إسار هذه العاطفيّة الرخوة الجديرة في الحياة ربّما بكلّ تقدير ولكنّها في الفنّ ليست إلّا تكراراً لقوالب وجدانيّة ممسوحة الحدود من فرط الاستعمال، فهو يخلص من هذه العاطفة إذاً لكي يبتعث عاطفة أخرى أقوى جناناً وأصلب عوداً وأقرب إلى أرض الواقع بما فيه من تشويه وقبح وما فيه أيضاً من كرامة كامنة.

* * *

على أنّي لا أريد أن أخلص تماماً من هذه القصّة الوجيزة «السحلية» إلّا بعد أن أشير على الأقلّ إلى غنى ميثولوجيّ لا يثقل علينا ببذخه وفحشه

بقدر ما يخايلنا بوجوده مخايلة سريعة ولكنّها موحية. فما من حاجة بي إلى أن أعقد مقارنة قريبة المنال بين سحلية خيري عبد الجواد بما في جوفها من مفتاحي الخير والشرّ، الجنّة والجحيم، الخلاص والهلاك، وبين حوت يونان الّذي خاض النبيّ غمرات الشكّ والإيمان في جوفه، والطفل الرّاوية الّذي يجوس في بطن السحلية بحثاً عن مفتاح الخلاص الّذي إذ يعثر عليه - أو يظنّ أنّه قد عثر عليه - يستولي أبوه عليه ليذهب بمفرده إلى الجنّة (لا نستطيع هنا أن نغفل الوضع الأوديبي) ولكنّه في النهاية يقف ثائراً متمرّداً على كلّ الآباء وكلّ السحالي وكلّ المفاتيح يقذف بالزلط بينما السحلية تبتعد وتفلت من يديه وتتركه وحده، لا يعتمد إلّا على نفسه وقواه الداخليّة وحدها، في غنى عن المفاتيح الأسطوريّة وإن كان قد عرفها، وفقدها.

وفي خلال السرد لا تخطئ الأذن نغمة السخرية - وتهكّم خفيف - بالخرافة كلّها، إنّه كما قلت إذ يقرّر المستحيل ويضعه أمامنا مسلماً به دون تهويل ودون استغراب لا ينسى أن يسخر من نفسه قليلاً وهو يفعل ذلك. إنّه لا يسخر من طفولته وأحلامها، ولكنّه كأنّما يسخر - قليلاً - من طفولة الوعي الإنسانيّ كلّه.

* * *

«الكائن اللّيلي» قصّة عجائبيّة، مغرقة في الغرابة، وهي قصّة مركّبة، وعلى قصرها النسبيّ قصّة مزدحمة لا بالأحداث فقط، ولا بتقنيّات الفلاش باك والعناوين الفرعيّة وتعدّد أصوات الرّاوي - وهي كلّها تقنيّات شكليّة بحتة وقد نصلت جدّتها من زمان - ولكنّها فوق ذلك كلّه مزدحمة أو مكتظّة بأكثر ممّا يحتمل وعاؤها (الّذي لابدّ إذن أنّه قد انشرخ هنا، وتشقّق متشعّباً هناك)، هناك الخرافة والتفاصيل اليوميّة جنباً إلى جنب، هناك التبرير أو التفسير العقلانيّ الّذي يحاول الكاتب أن يشرح به الخرافة جنباً إلى جنب مع تقرير الخرافة، وهناك وصف مظاهر الفولكلور الشعبيّ بنظرة

أقرب قليلاً إلى الدهشة جنباً إلى جنب مع تعليق النهاية وتركها مفتوحة متعددة الإمكانات متروكة للقيل والقال على غرار ما كان يفعله كتّابنا القدامى في العشرينات والثلاثينات عندما يعمدون إلى التشويق والتجهيل وإثارة الاهتمام.

لكنّ القصّة مع ذلك عمل له أهميّته، وفي غمار زحمتها تبرق لمعات آسرة للعين، ولو أخلص الكاتب عمله لعنصر واحد جمع حوله روافده لخرج له كشف له دلالته؛ فمازلنا نحسّ أنّ هناك بحثاً عن معنى الشيطان القابع في جسد الفتى القويّ، ومعنى الفساد الخفيّ الّذي ينخر فيه، أهو فساد كونيّ ميتافيزيقيّ، أم هو عطب أخلاقيّ، أم هو اختلال اجتماعي؟ أهو الشرّ الأولي المقدور، أم هو غيابات اللاّوعي، أم هو في النهاية قمع وجود إنساني اجتماعي بحت؟ أم لعلّ الشرّ الأساسي (الّذي يتّخذ عند خيري عبد الجواد شكل الدود) هو عجينة كثيفة من هذه المقوّمات جميعاً؟ هذا البحث في تصوريّ كان كفيلاً بأن يجعل من هذه القصّة عملاً متميّزاً لو أنّه مضى على وجهه إلى أعمق ولو أنّه وجد صياغة أكمل وأكثر تحقّقاً.

ومع ذلك فلا يغفل المرء خطفات شاعريّة حقّه في غمار زحمة القصّة، ولا يخطئ المرء كاتباً يبدأ بأن يتّخذ لنفسه أسلوباً خاصّاً مازالت فيه آثار من لُفات اللّغة عند يحيى الطاهر عبد الله، ومازالت فيه أصداء بعض كتّاب الخمسينيّات والستّينيّات عندما يذهبون إلى القرية، ولكنّه يبدأ من الآن بأن يجد صوته، وإيقاعاته، بل كشوفه.

من المعروف للكثيرين أنّ الهم بالموت، والانشغال به، والروع منه، والحسّ بخطره إنّما هي كلّها من مميّزات الشباب، ومن هموم شباب الكتّاب والشعراء ـ وكأنّما المرء إذ تتقدّم به السّن يجد نوعاً من المصالحة بينه وبين الموت.

فليس من الغريب إذن أن نجد هذا العكوف على الموت في عمل هذا

الكاتب الشّاب ، تلك غواية أخرى قد أسلم لها قيده وغاص في خضمها، والموت هو التيمة الرئيسيّة في ثماني قصص على الأقلّ، أي أكثر من نصف قصص هذه المجموعة، ولكن وجوده مبثوث في أكثر من ذلك بكثير ـ عدديّاً فقط ـ أمّا الهمّ به مباشرة أو عن طريق المقابل الاستعاري (الوطواط ـ الدود ـ الجنيّة ـ الدفانة ـ وهكذا) فهو ماثل في معظم، إن لم يكن كلّ، أعماله حتّى ليخامرني شكّ نقديّ، مازال يحتاج إلى يقين، في أنّ الجنس عند هذا الكاتب الشّاب ـ هو موضوع له أهميّته الكبيرة ـ يظل نظيراً للموت ومقابلاً له، بل هو أيضاً في بعض الأحيان ـ في قصّة الدفانة ـ شرّ قاتل ، أي شرّ لا عقاب له إلاّ الموت.

لذلك ـ ودون أن يجرفنا هذا البحث بعيداً عن موضوعه الرئيسيّ، أي موضوع العلاقة بالتراث الشعبيّ ـ سأحاول ان أتناول ما يمكن أن أسمّيه بقصص دورة الموت أو فلك الموت، في هذه المجموعة:

«عن الدود والشرانق والموت» و«الجعران» و«لما أتانا الموت» و«ثلاثيّة موت أمّي»، وبدرجة أقلّ، أو على الأصحّ بدرجة أخفّ «الديب رماح» و«المواجهة» و«الوطواط».

أمّا «ظلّ الحبيب» فهي على علاقتها بالموت إلاّ أنّها قصّة متفرّدة في سياقها الخاصّ.

* * *

«لّما أتانا الموت» هي قصّة طقوس الموت، وطقوس الهجرة للعمل في البلاد العربيّة، والقاصّ لا يمزج، ببراعة سهلة، بين شقي الطقوس، بل يفصل بينهما، بأن يأتي في منتصف الحكاية تقريباً لكي يقول: أوّل ما نبدي القول نصليّ على النبيّ، نبيّ عربيّ ركب البراق وسار. إنّه لا يبدأ القول من هنا، بالطّبع، ولكنّه يعود إلى بداية مقلوبة لكي يحكي لنا مسيرة «زين البلاد الّذي ذهب ليرود بلاد العرب». . إلى آخره، ثمّ «عاد عودة الزغبي

الأحمر الّذي كان يحمل حربته، عاد في ردائه الأبيض» ميتاً، هالكاً، مفلساً «لم يكن قد كبش من بلاد الفلوس بعد». هذه القصّة متميّزة أيضاً في أكثر من مجال.

هنا نرى بوضوح مدى سيطرة القاصّ على عناصره، كما نرى جرأته (الّتي تتكرّر في أعماله الأخيرة) في إدراج مقتبسات النّص الشعبيّ التراثيّ (ولا أقول إقحام هذا النّص) في صلب العمليّة السرديّة، لا يتردّد الكاتب هنا في أن يورد نصّ «العديد»، ونصّ محاكمة الملكين للميت، بحذافير النصوص، كما لا يتردّد في أن يعدّد طقوس الدفن والإعداد للدفن، وفي غمار تعداد الطّقوس تأتي معجزة أن تتحرّك يد الميت لتستر عورته، كما أنّنا نرى بوضوح مدى توفيق القاصّ هنا في ضفر هذه العناصر كلّها ضفراً محكماً وسلساً في الوقت نفسه بما في ذلك مزج النّص التراثي بالنّص المحدث السرديّ بحيث تتحقّق لهما وحدة خفيّة تجمعهما دون نتوء لأحدهما عن الآخر.

في هذه القصّة الّتي يصل فيها فنّ هذا الكاتب إلى إحدى ذرى النضج والتمكّن، سوف نرى تيّارين من الدلالة يتدافعان ويتمازجان ويصبّان في مجرى واحد جامع، يمكن أن نسمّي التيّار الأوّل تيار الروع من الموت والجهد في السيطرة عليه من خلال سِحْرية الطقوس، ويمكن أن نسمّي التيّار الثاني تيّار إدانة الظروف الاجتماعيّة المترديّة الّتي تدفع بالنّاس ـ وهم أخيار بطبيعتهم ـ إلى شرّ الموت، وشرّ الفساد، وشرّ التحلّل، ظروف الفقر والانسحاق والقمع الّتي لا يستنيم تحت وطئها النّاس بل يعملون على تجاوزها بشكل أو بآخر، وقد لا يكون نهج التجاوز هنا أو هناك سلبياً أو فعّالاً، لكنّ قضيّة التجاوز والتغلّب على القمع قضيّة مطروحة دائماً.

وسوف أجد أنّ هذين التيّارين من الدلالة، على قوّة أحدهما هنا أو تهاونه هناك، هما التيّاران اللّذان يشكّلان مجرى المعنى الأساسي في فنّ هذا

الكاتب الشّاب، وفي مجمل أعماله الّتي أعرفها، في هذه المجموعة من القصص أو غيرها على السّواء.

* * *

أمّا قصص موت الأمّ عند خيري عبد الجواد فلا تقتصر على الثلاثيّة (كما أسماها) بل تندرج فيها، بوضوح، قصّتان هما: «عن الدود والشرانق والموت» و«الجعران»، من ناحية، كما أنّ هذا الكاتب قد قال لي إنّ الموضوع لم ينفد عنده بعد، وفهمت من حديثه أنّ طاقة هذا الموضوع أو شحنته مازالت عارمة تضطرم في وجدانه، وأنّه مازال بصدد الكتابة عنه، فيما يسمّيه الكاتب رواية طويلة. فلك أن تتصوّر مدى إلحاح هذه التيمة أو الخبرة أو المحنة على نفس كاتبنا.

في قصّة «عن الدود والشرانق والموت» ترميز واضح وسافر بين طرفي المجاز القصصيّ: موت الأمّ بفشل كلوي في طرف، وهرب الفراشة الّتي يربّيها الطفل إذ تنبثق عن شرنقتها الّتي يربّيها، بعد أن تتحوّل دودة القز إليها في سبيل محاولته أن يجني حريراً طبيعيّاً.

وضع الطرفين المتقابلين في عمليّة السرد والبناء القصصيّ وضعاً مباشراً، يكاد يكون مصنوعاً، متدبّراً، حتّى لكأنّك تحسّ يد الصانع تضع طوبة هنا مقابل أن تضع طوبة مقابلة هناك، تبني هذا الجانب، مقابل أن تبني ذلك في مواجهته، دون أن تتحقّق للبناء وحدة أو تماسك عضويّ. وإذا وضعنا في اعتبارنا أنّ هذه القصّة من أوّل أعمال القاصّ الشّاب فلعلّنا نجد له العذر بل لعلّنا نحمد له الجهد في السعي نحو وضع تركيبة فنيّة - مهما كان حظّها من التوفيق - بدلاً من أن ينساق وراء العفويّة والانثيال والتميّع وكلاهما يجرف الكثيرين جدّاً من القصّاصين الشبّان.

أتصوّر أيضاً أنّ إقحام صيغ العديد في هذه القصّة جاء متعمّداً، وكأنّه نوع من الترصيع الخارجيّ، أو كأنّه نوع من تجربة الصنعة الّتي أحكمها القاصّ فيما بعد.

ومن العناصر المقلقة في هذه القصّة ما يمكن أن أسمّيه عنصر «الاسترجاع الزّائف» وأعني به محاولات عدد من القصّاصين. إسباغ قدر من السذاجة والبراءة على طفولة بطلهم، لا يتّفق ببساطة مع ما تتميّز به كلّ طفولة ـ وأكرّر كلّ طفولة ـ من وعي ومكر ومعرفة. خرافة الطفل البريء تماماً الّذي لا يعرف أنّ الرّجل الّذي يضع في أذنيه حديدتين يتدلّى منهما الخرطوم إلخ. . إلخ هو طبيب يضع السمّاعة، هي خرافة زائفة وهي على ذلك في محاولة تصوير براءة الأشياء وجدّتها في عين الطفل، هنا فاصل دقيق جدّاً بين الزيف والفبركة وبين الصدق والدهشة.

في هذه القصّة أيضاً مقابلة أصبحت الآن متوقّعة ومألوفة في قصص خيري عبد الجواد، بين الموت والفقر، أو الموت بسبب الفقر.

حكم الإدانة النهائيّ قاس جدّاً، وواضح جدّاً.

* * *

في «الجعران» علاج آخر للقيمة نفسها، وسوف نلحظ على الفور أنّ موت الأمّ يأتي هنا بالنّسبة للرّاوي في سنّ متقدّمة قليلاً عن مجيئه في القصّة السابقة، فبينما كان الطفل الّذي ماتت أمّه في القصّة السابقة طفلاً صغير السّن يربّي دود القزّ، نجده هنا، بإزاء المحنة نفسها، صبيّاً قد كبر قليلاً وتمّت له خبرات صبيانيّة تتراوح من تدخين أعقاب السجائر إلى «نبيل «البنت عيشة ذات الثديين الكبيرين جدّاً والحبوب الّتي تملأ «وجهه» «الّتي أخذت تفعص جسدي بيديها وجسدها». وذلك وحده يمكّن القاصّ من إدخال عناصر لها أهمّيّتها في الكثير من أعماله الأخرى أيضاً، وأقصد بها عنصر الجنس الصبيانيّ أو الطفوليّ إذا صح التعبير، من ناحية، وعنصر التركيز على طقوس اللّعب والزمالة.

ولا يفوتني ان أشير بسرعة إلى تصوير شخصيّة الأب في هذه القصّة باعتباره لا عنصر قمع فقط، بل باعتباره أيضاً، وعلى نحوٍ ما، خائناً لذكرى

الأمّ الحبيبة المفقودة، إذ يعابث «خالتي عايدة زوجة عمّي صالح»، كما لا يفوتني أن أشير إلى عالم الحارة المترابط المحتشد الّذي يشارك فيه النّاس بعضهم بعضاً في أخصّ شئون الحياة والمهات مشاركة حميميّة وخصوصيّة.

ومازال وضع الانسحاق والفقر والإدقاع يسيطر على أرضيّة القصّة، ومازال النزوع نحو تجاوزه ـ باللّعب أو بالجنس، أو بالترابط الحميم بين أهل الحارة باعتبارها أشكال التمرّد المتاحة لصبي يعاني محنة النضج أمام الفقر وأمام الموت، مازالت هذه كلّها ـ كما تظلّ دائماً ـ من القسمات الرئيسيّة في القيمة الدلاليّة لهذا العمل.

* * *

وبهذا نصل إلى ما يسمّيه القاصّ «ثلاثيّة موت أمّي: أحدوثة عن الفقد»، وفيها يدخل القاصّ مواقع جديدة من مناطق عمله القصصي، كما يطوّر من تقنيّات إبداعه في علاقتها بالموروث الشعبي على الأخصّ في مختلف تجلّياته، سواء كان ذلك في مجال «العديد» أو مجال التنجيم وعلم «الزرجة» أو مجال حكايات شعراء السيرة والربابة، أو مجال حكايات الأنبياء، أو أغاني الأطفال أو هزجهم العامي الّذي يتّصل بالفوازير من قريب أو بعيد، أو غير ذلك من كنوز الموروث الشعبيّ العاميّ أو الخليط أو التقليديّ الفصيح الّذي ندر أن وجد طريقه إلى الأعمال الفنيّة في صيغتها المحدثة.

وفي هذه الثلاثيّة يدور محور القصص حول تفاصيل مرض الأمّ وموتها وما يصاحب ذلك من طقوس السفر إلى أرض الميلاد الّتي هي أرض المعاد، ويتوارى المعجز في الحادثة والخارق إلاّ بلمس رقيق مضفور ببراعة تامّة في قلب النسيج الّذي تتعدّد ألوان سداه ولحمته وتختلف مقوّماته، كما أشرنا إلى بعضها. ومن التقنيّات الناجحة عنده في «العودة إلى كوم الضبع» على سبيل المثال أنّه يستلهم النّص القرآنيّ والنّص التوراتيّ عند استشراف أرض البلدة الّتي شهدت مولد الأمّ وسوف تشهد عن قريب مماتها.

وفي القصّة الأخيرة من الثلاثيّة وهي المعنونة «الجنازة» سوف يفجؤنا أن يعود القاصّ، بتقنيّة أصبحت مألوفة الآن وقد رأيناها في قصّة «لمّا أتانا الموت» إلى لحظة البداية في زمن سرديّ يقارب لحظة النهاية، وإذا نحن أمام مشهد الأمّ في صباها وفجر تفتّح أنوثتها اليانعة، تطلع لها من البحر امرأة ذات ثديّ واحد وعين في منتصف رأسها تناديها أن تعود لحضن أمّها وأن تضع البلاص على رأسها، فتفرّ منتفضةً إلى الدّار، ثمّ يشاهدها كائن خرافيّ هو من الرّيح ومن النّهر ومن الرّجل بأقدار سواء، وإذا هي تونع امرأة باهرة «يضمّها في عباءته الماء ويمدّها بألف من أتباعه ازدادوا مائتين، يزفّونها وهم يحملونها حتّى باب المستقرّ»، ومن روعة هذا الانبثاق الباهر ينقلنا القاصّ فجأة ودون تمهيد إلى مشهد من مشاهد القيامة «وإذا الشّمس كوّرت وإذا النجوم انكدرت وإذا السّماء كشطت. .» حتّى يحقّق قيمة الصدمة على مستويين: مستوى اللّغة ـ ومستوى الموضوع معاً ـ وهو يوالي العزف على الأوتار النقيضة إذ ينتقل من الواقع الأرضيّ إلى التحليق الأخروي، ومن اللّغة اليوميّة إلى اللّغة القدسيّة على الترتيب ودون واسطة فلا يترك للمتلقي فرصة الاستنامة إلى أي من السُّلّمين الموسيقيين على المستوى اللّفظيّ ولا إلى أيّ منهما على مستوى الشحنة الشعوريّة، سواء.

ولا تخطئ العين أنّ نهاية هذه المجموعة ـ وهذه الدورة من القصص، كلتيهما ـ تأتي بفعل البداية، وأنّ آخر جملة في الكتاب هي: «وبدأنا في دفن أمّي» فكأنّه لا يترك للقارئ دعة أن ينفض يده من الكتاب ولا يهدهده أو يعده براحة الانتهاء، بل هو يهزّه مرّة أخرى، ويتركه في غمار فعل البداية، حتّى لو كانت هذه البداية، بطبيعتها، هي أيضاً نهاية حياة.

* * *

سوف أزعم أن قصّتي «المواجهة» و«الوطواط» إنّما تدوران، من طرف خفيّ، حول المحور نفسه، وأتصوّر أنّ القاص لم يختر عبثاً «المواجهة» عنواناً لقصّته الأولى في هذه الثنائيّة، ذلك أنّ المواجهة هنا إنّما هي بإزاء قوّة

تفوق مجرّدالقوّة الحيوانيّـة المتمثّلة في القط أو مجرّد روع التصـاق «الوطـواط» بالوجه كما تجري بذلك العقيدة الشعبيّة الشائعـة، إلاّ أنّني أتصوّر مـع ذلك أنّ التوفيق قد جانب الكاتب إلى حدّ كبير في كلّ من هاتين الحكايتين اللّتين تعود كتابتهما إلى ١٩٨٢، فلا يخطئ الحسّ ضغطا خارجيّاً من الكاتب نفسه على تحميل «القط» في قصّة «المواجهة» معنى أكبر ممّـا يحتمله نسيج القصّـة، سعياً فقط إلى تأكيد قيمة إيجابيّة مفترضة، ولا يخـطئ الحسّ مرّة أخـرى أنّ الإتيـان في «الوطـواط» بقصّة خلق الأرض والسمـوات أمـر يصعب فهمه وإساغته. بل كأنّ «الوطواط» تنقسم قسمة لا سبيل إلى التحـام شقّيها بـين خرافة وأخرى لا صلة لأحداهما بالأخرى.

في «المـواجهـة» قـدر من الاضـطراب في البنـاء يصـل إلى غـايتـه في «الوطواط»، وفي القصّتين كلتيهما مـلاحظات ذكيّـة أحيانـاً، ونيئة أحيـاناً، كيف عرف الرّاوي مثلاً أنّ «عينيه لا تلمعان» وهو لا ينـظر في مرآة؟ وهـل هو قط ذكر أم قـطة أنثى؟ يتراوح الـرّاوي بينهما حتّى يكـاد يقنعنا أنّ جنس هذا الحيوان ليس مهمّاً، ولكنّ الأمر في تصـوّري أبسط من ذلك كلّه. وفي «الوطواط» يبلغ الافتتان بالتراث غاية تهزم نفسهـا بنفسها، فـإذا هو مجـرّد نقل وسقوط في الغواية.

* * *

في قصّة «الحجاب» هو الافتتان نفسـه بالتراث لكنّه افتتان موظّف بـبراعة ومضفور بحذق، وتـتراوح العمليّة السرديّـة بين الحكـاية الـتراثيّة والحكـاية المعاصرة مأخـوذة على وجههـا كما يعيشهـا أبطالهـا لا كما يعيشهـا أو يعقلنها كاتبها. «الحجاب» له سطوة الشفاء الّذي كاد يبدو مستحيلاً. لماذا؟ أيريـد الكـاتب ـ مع ذلـك ـ أن يلهمنا بـأنّ ثمّ سحراً شعبيّاً لا يغلب، هنـاك في القصّة ما يوحي بذلك، وخاصّة عندما يموت الملك القديم محبطاً بينـما نجد أنّه لو «وُجـد اثنان كـالشيخ حبـوسة في بـرّ مصر، ولو كـان، لكانت مصر محروسة حقّـاً، ولا كان مـا كان، ولا دخلهـا الجنّ والعفاريت». هذه إيماءة

شديدة الوضوح فيما أتصوّر إلى دخول القوى الشريرة إلى مصر إذ ليس فيه إلاّ حمبوسة واحد، فلو كان منه اثنان. . ؟

لكنّ القصّة تجري على سنتها بسلاسة إذ ينتقل القاصّ من نغمة قديمة تراثيّة إلى نغمة محدثة واقعيّة دون نتوء ولا خدوش، وحتّى لو كان تأويلنا لنهايّة القصّة ومغزاها قد ذهب إلى أبعد ممّا تحتمله المسألة، فسوف تبقى لنا قصّة ممتعة ولا تخلو من دلالة، هي دلالة الإيمان والإشراق، وقد نجح الكاتب هنا في أن يضع نصّ الحجاب في مقدّمة الحكاية لا في صلبها، فلعلّه لو جاء في سياق القصّة نفسه لأثقلها وزحمها واضطرب به مسارها.

* * *

قبل أن أستطرد إلى مزيد من عرض نصيّ موجز لسائر أقاصيص هذه المجموعة المتميّزة، أحبّ أن أرصد، بسرعة، ظاهرة اللّغة الخاصّة الّتي يصوغها ويطوّعها لرؤيته هذا الكاتب الشّاب المتميّز.

سوف أنتزع بضع عبارات وألفاظ من سياقها، أوّلاً، لكي ألقي عليها الضوء، فانظر مثلاً إلى هذا الألفاظ والعبارات، على سبيل المثال لا الحصر:

- «كنت أبحلق في الخُرْم»
- «حَنَكُه ناشف»
- «بَصّة العين»
- «في وِشي»
- «ملأ الطين هدومي»
- أمّي طبطبت على ظهري»
- «حتّى زهقت»
- «عيون نطقّ بالشرر»
- «أيقنت أنّها عفاريت عاملة أرانب»
- «رمت ريقها في عِبّها»

- «يِنحَلَق على الضفدعة»
- «كان الزرع طالعاً كبيراً جدّاً والدنيا كحلا»
- «أقع أعيِّط»
- «من يشفي ابنتي وينّ عيني له نصف فلوسي»
- «خدّ أمّي المِكَرْمِش»
- «تختلط الدموع بلعاب الأنف فتشنّ»
- «انغرز صفّ السِنان في اللّحم»

إنّ القاصّ الشّاب يعرب العاميّة فينصب المفعول به دون تردّد، وهو يقبض على رصيد العاميّة الشعبيّة بنكهتها الخاصّة ومذاقها الّذي لا تفضّ به - في معظم الحالات - ألفاظ المعجم القديم، ويمزج ذلك بألفاظ التراث الفصيح والركيك على السواء، يتصرّف باللّغة بحرّيّة مخيفة. وهي مخيفة لأنّها عفويّة وتلقائيّة، فهو يضع كلمات مثل «ينهج» بين قوسين إذ يظن أنها غير فصيحة، ويستخدم الألفاظ المصريّة الصميمة دون حرج كأنّه يتصوّرها فصحى وهكذا.

ولم يعد منهج استخدام الألفاظ الفصحى التي مازال الشعب يستخدمها ولا الألفاظ العاميّة في سياق معرب يمثّل مشكلة منذ أن أرسى عبد القادر المازني ويحيى حقيّ هذا المنهج، بحرصه ودقّته ومكره الحميد، لكنّ الجديد هنا ليس فقط استخدام سياقات العاميّة ولفّات تعبيرها الخاصّة، على نحو «العفاريت عاملة أرانب» وغيرها كثير، بل الجديد في ظنّي هو حقن العمليّة السرديّة والحواريّة كلتيهما بعصارة خفيّة سارية تحت الجلد واللّحم بنكهة اللّغة الشعبيّة المصريّة على مستوياتها المختلفة تاريخيّاً وطبقيّاً. فمهما كان كمّ الألفاظ الّتي لا تنتمي للمعجم القديم المكرّس - وهو هنا أكثر منه عند أيّ كاتب آخر أعرفه - إلاّ أنّ المهم ليس في إحصاء هذا الكمّ بقدر ما تكمن الأهميّة في نوع من التغيير المزاجيّ العامّ للغة كلّها - عند هذا القاصّ - إذ

تجتمع التقنيّات اللّغويّة بتعدّدها وغناها لكي يسري في العمل كلّه مناخ لغوي متميّز.

على أنّ الأمر، في النهاية، كما لا يحتاج إلى بيان فيما أظن، ليس أمر حيل لغويّة ظاهريّة أو شكليّة بحتة - أيّ ليس أمر اصطناع وتبرّج باللّغة، بل هو في الحقيقة موقف فنيّ - لا خلاف في أنّه أيضاً نابع من موقف اجتماعيّ وسياسيّ وثقافيّ معينّ - وليس هذا فقط دليلاً على انحياز - لا شكّ فيه - لجانب النّاس المسحوقين وأصحاب الكرامة والكبرياء معاً، هو أيضاً وأساساً رؤية طازجة وجديدة ولها براءتها ووقعها، وهو أيضاً توحّد بالثقافة الّتي يمكن أن نعتبرها تحتيّة بأحسن المعاني، أيّ الثقافة الأساسيّة القاعديّة الّتي تتأسّس عليها ثقافة النخبة الّتي نسمّيها عادة بالمثقّفين، هو إذن توحُّد بالثقافة الشعبيّة وعلى الأخصّ بالطبقات الأعمق غوراً في هذه الثقافة، يلهم هذا القاصّ بتلك اللّغة الخاصّة.

ويحفز من هذه الثقافة سوف تجد موقف الرّاوية(أو وجهة النظر كما يسمّيها بعض المدارس النقديّة) فهو في القصص الأخيرة على الأخصّ يتخلّى تماماً عن تقنيّة الإيهام، والنظرة الخفيّة المتعالية، ويبرز الرّاوية إلى الواجهة، يحتلّ المنصّة أو الدكّة على الأصحّ، ويقول لك هاأنذا أروي وأحكيّ «وأقول، بعد الصلاة على النبيّ الزين» ويقول «نبدأ الحكاية من هنا لا من هناك» ويا مستمعين يا كرام صلّوا على النبيّ خير الأنام، وهكذا يعود القاصّ، عن طريق التقنيّات الشعبيّة القديمة، إلى صياغات حداثيّة في القصّة المعاصرة.

* * *

هذه التقنيّة يستخدمها القاصّ بتوفيق كبير في «حكايّة البت زقلوطة» مثلاً، عندما يبدأ «لو سمعت الحكاية من البداية لصدقت ما أقول. فإنّ العفريت لما طلع لي، وكان شكله شكل حمار وقال لي. . » إلى آخره.

ولكنّ هذه القصّة ـ مع قصّة «الدفانة»، على تميّزهما بقسمات العمليّة السرديّة كما عرفناها الآن عند خيري عبد الجواد، تختصّان بأنّهما علاج مقتحم لما أسمّيه «الجنس الطفولي» أو «الجنس الصبياني» حيث يقتحم الكاتب هذه المنطقة الّتي نادراً ما يرودها كتّابنا، وهو يقتحمها ببساطة وجرأة وصدق معاً. إلاّ أنّه إذ يمزج بين الخبرات الجنسيّة الطفليّة أو خبرات ما قبيل المراهقة، وبين خرافة العالم الأرضي وما تحت الأرضي فكأنّما يشير إلى ما يميّز الجنس عند انبثاقه الأوّل من شحنات غير مفهومة وكأنّها تتحدّى مواصفات الحياة اليوميّة المألوفة، وسوف نجد في «الدفانة» على الأخصّ نوعاً من المقابلات الّتي يؤثرها هذا القاصّ في بناء قصصه، إذ يضع الأب والأمّ من ناحية، والولد وبهيّة من ناحية ثانية، وعوض وبهيّة من ناحية ثالثة، وكأنّ المحور المشترك «بهيّة: الأمّ» هو المحور الّذي تدور حوله الحياة بأطرافها الثلاثة في هذا العمل المحكم الّذي لا تشوبه في تصوّري إلاّ نهايته المزخرفة المسرفة في التقنيّة الحداثيّة التغريبيّة عندما تنتهي القصّة:

«يقول أبي. . .

تقول أمّي. . .

يقول إخوتي. . .

أسحب الغطاء فوق وجهي ولا أقول شيئاً» ومازال تصوّر الجنس معادلاً للحيّة الدفانة. كأنّه شرّ قاتل مخيف، هو التصوّر الّذي يسري في تضاعيف هذه القصّة، وكأنّما يتفتح وعي الطفل بالجنس باعتباره خطراً مداهماً لا على رجولته المرتقبة فحسب، بل على حياته نفسها أيضاً.

* * *

تعمّدت أن أترك قصصاً ثلاثاً إلى نهاية هذا البحث إذ أعتبرها من أقرب قصص هذه المجموعة إلى الكمال، ومن أوفرها حظّاً من النضج، وأقدرها على استلهام نوع خاص من الشاعريّة يتميّز به هذا الكاتب، وأعني

بالطّبع، قصص. «ظلّ الحبيب» و«الديب رماح» و«حكاية المرأة الّتي ولدت تحت جمل».

في هذه القصص الثلاث جميعاً ينجح الكاتب في صهر معطيات الخرافة الشعبيّة ومعطيات الواقع الشعبيّ معاً صهراً حارّاً ومحكماً في الوقت نفسه، وتمتاز «ظلّ الحبيب» بأنّ الأب هنا يأخذ صيغته الكامنة في الموقف الأوديبي، فهو ليس هنا رمز القمع والسطوة المكروه، ولكنّه بعد أن ترك المشهد، هو صورة مؤلّهة للذّات، وعندما يقول القاص «رأيت نفسي ونفسي» فإنّما يشير بأنّ الانشقاق هنا إنّما يقع بين الذّات وبين المثال العلويّ للذّات، بل إنّ الأب يتّخذ شكل الكون كلّه، بل هو أقوى من الكون: «أهو القمر الساخن المضيء في السواد، أهو تلك النجوم الّتي تشبه في السّماء سواد العين في العين؟ أهو النّار.. أهو الماء.. بل هو السحاب، بل المطر بل، بل، هو.. هو..» يحتبس القول إذن في نوع من النشوة والتوحّد بالجلال المتعالي، وقصّة البحث عن الأب، أو البحث عن الذّات، هي نفسها قصّة البحث عن المعنى. ولا أهميّة كبيرة في أن يجد الفنّان معنى نهائيّاً مغلقاً على ذاته مدوّراً مصقولاً كالجوهرة اللامعة، أو الدرة المكنونة - فأتصوّر أنّ ذلك ليس هو دور الفنّ في الأساس - وإنّما المهمّ هو كيفيّة البحث، وطريق البحث.

في «الديب رماح» بناء طموح لعلّ طموحه يجد تحقيقاً أوفى في عمل أطول نفساً وأعرض مدى، إذ تمتزج عناصر الحواديت وأهازيج الأطفال والسير الشعبيّة والتقنيّات المحدثة في القصّة المعاصرة، ويتحوّل الصيّاد نفسه في أكثر من هيئة، ويتقمّص أكثر من كيان، وهو مع ذلك يخفي، وراء هذا الوجود المتعدّد الصور، شجناً خفيّاً يتناوله القاصّ، كما يتناوله المؤلّف الجماعيّ العبقريّ للحكايات الشعبيّة العريقة، بقدر من التسليم أو بنوع من القدريّة ليس فيها أدنى شبهة من «العواطفيّة» المتميّعة أو الإغراق الرومانسيّ.

أمّا «حكاية المرأة الّتي ولدت تحت جمل» فلعلّها في تصوّري أجمل قصص هذه المجموعة الممتعة، فهي حكاية شعريّة خالصة عن فعل خرافيّ خالص، وهي إذ تعتمد تقنيّات الرّاوية الشعبيّ القديم تسبح في جوّها الخاصّ البراء دون افتعال ومن غير ذلك الازدحام الّذي نشهده أحياناً عند هذا القاصّ.

وإذا كان يحمد لهذا القاصّ الشّاب، أنّه لم يحذر، وأنّه رمى نفسه في قلب المغامرة الفنّيّة بحثاً عن صدق عميق وعن معنى شامل، كما يفعل في «ظلّ الحبيب»، فإنّه من المهم أنّ كتابته - في مجملها - لا تغفل الحسّ المأساويّ الكامن في الوضع الإنسانيّ، في مواجهة الموت وما يمثّله الموت من قوى الفساد والشرّ، ولكنّها لا تغفل أيضاً قيمة التمرّد على هذا الوضع القمعيّ - وخاصّة في تجلّيّاته الاجتماعيّة - وقيمة السعي إلى تجاوزها.

(*) حكايات الذّيب رماح، خيري عبد الجواد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب (إشراقات)، القاهرة، ١٩٨٧.

حبكة مرسومة ونهاية مرصودة

كاتب من الثمانينات
«المبتسم دائماً»(*)
ربيع الصبروت

في مجموعة «المبتسم دائماً» لربيع الصبروت سمات لم أرتح إليها - ولا أظنّها ممّا يرتاح إليه النظر النقديّ عامّة، منها شيوع مسحة من الرومانسيّة فيها براءة وافتقار إلى الإقناع [ليست الرومانسيّة في حدّ ذاتها مأخذاً أو سيّئة أو عورة، ولكن كيف تُكتب الرومانسيّة الآن، بعد تشبُّع وتبذّلٍ منهك وطويل، وكيف تُضفر بإقناع مع عناصر قويّة فعّالة في الواقع النفسي والاجتماعيّ والروحيّ إذا شئت؟ هذه هي القضيّة]، كذلك لم أكن سعيداً بنتوءاتٍ معيّنة في السّرد القصصي ينجم عنها نوعٌ من عدم الاتساق بل التنافر أحياناً.

كان هذا الكاتب في بداياته يميل أحياناً إلى تبرير وتفسير سلوك شخوصه على نحو لا ضرورة له، إذ إنّ السياق السرديّ وحده كان كافياً للتبرير والتفسير، ومازال في كتابته جنوح إلى هذا الإسراف على نفسه وعلى القرّاء.

أمّا هذه المجموعة «المبتسم دائماً» في شكلها الجديد القشيب، وبإضافة عدد لا بأس به من النتاج الجديد نسبيّاً، فسوف أتناول منها جوانب محدّدة.

أوّلاً: ما يسمّى تقليديّاً في تاريخ النقد بمسألة «وجهة النظر»، أي

الزّاوية الّتي نعرف منها الحدث القصصيّ: من يَرى؟ ومن يُحسّ؟ ومن يعرف؟ [هذا بالطّبع إضافةً إلى أنّ كلّ قارئ يعيد إنتاج ما يُقدّم إليه، وأنّ النّص القصصي لا وجود له حقّاً إلّا نتيجة لهذا التبادل] فماذا يُقدّم إليه؟

في معظم قصص ربيع الصبروت نجد انتقالات سريعةً في وجهة النظر، مثلاً في «قصّة الشهد المدّمر» بينما يجري السرد من داخل ضمير الغائب الرّاوي الّذي يُهوّم، ويتحرّك، وتستهويه أشياء، ويهتف من أعماقه «هو العسل والعسل» [ألم تكن تكفي «يهتف»، وهل «من أعماقه» هذه حقّاً ضروريّة وحتميّة بالقياس إلى هدفها؟] بينما يجري السياق إذن من وجهة نظر هذا الرّاوي ـ وهو سليم وصحيح بلا جدال ـ نجد فجأة أنّه «بعد أن همس إليهم ببضع كلمات» وهذه هي الجملة ـ النتوء في وجهة النظر: «قضى كلّ منهم ليله شارداً يفكّر ويمتصّ ريقه بتمنٍّ واشتهاء». كيف عرف الرّاوي ذلك؟ لا دليل. هنا انتقال مفاجئ إلى العين الشّاملة الكلّيّة المعروفة في القَصص التقليديّ الّذي ينبع من معرفةٍ تتجاوز معرفة أحد الشخوص إلى سماء السرد العلويّة الّتي تظلّل وتخيّم من فوق على كلّ شيء.

ليس هذا إلّا مثالاً واحداً ولكنّه متكرّر كثيراً، وإن كان في بعض القصص الأخرى التزامٌ طيّب بزاويةٍ واحدة أو وجهة نظر واحدة.

السؤال هنا هو هل تعدّد وجهات النظر وزوايا المعرفة بالضرورة عيب أو عطب سرديّ؟

لا.. بالطّبع، وإنّما المعيار هنا هو الضرورة الفنيّة، ونوعٌ من الاتساق البنائيّ.

«الشهد المدّمر» قصّة أعيدت كتابتها تماماً، صُفّيت من شوائب كثيرة كانت في صورتها الأولى، ورُكّزت وقُطّرت ووُجّه الوقعُ والأثر في حزمةٍ مكثّفة إلى بؤرة واحدة، وخلصت من حكايات حشويّة وتعليقات خارجيّة، إلى آخره، وهذه التقنيّة أو الصنعة الّتي سوف نلاحظها في كلّ قصص «المبتسم دائماً» تقريباً، على عكس أشكالها الأولى المضطربة في مجموعة

«الماء» الّتي يُفضَّل الآن أن نسدِل عليها الستار، كما أرادنا الكاتب أن نفعل.

من الأمثلة الأخرى الّتي يمكن أن نضربها لتعدّد وجهات النظر ـ وبالتالي تغيّر تناغُم وزن العمليّة السرديّة ـ قصّة «الخوف»، على قِصَرها، والقصر سمة أساسيّة في عمل ربيع الصبروت الآن. فالرّاوي أو السّارد يُحكى عنه، صحيح، بضمير الغائب ولكن سرعان ما ننتقل إلى أفكاره الداخليّة مأخوذة من زاوية داخليّة، وحتّى إذا قال القاصّ «اتّسعت عينه» فيمكن أن نقراها باعتبارها «أحسّ عينيه تتّسعان»، أي من الداخل. وتمضي التساؤلات والخواطر عن موت النّاس من داخله ويمضي سرد ما يجري له، حتّى نأتي إلى عبارة «أرتمي على السّرير» وهنا تنتهي القصّة في واقعها السردي فقد مات السّارد. أمّا ما يأتي بعد ذلك فهو إضافة عن اندفاع الزوجة والابن وعمّا يحدث في خارج نطاق الوعي السرديّ الممكن للرّاوي.

* * *

ثانياً: من السمات الّتي تلفت النظر عند الصبروت اهتمامه بالنقد الاجتماعيّ، أي نقد أخلاق النّاس وسلوكهم، أعني التعليق على هذه الأخلاق وهذا السلوك تعليقاً، لاشكّ، صادراً عن حُسن نيّة واضح، وعن موقف أخلاقيّ لا جدال في صحّته أيضاً، وكأنّما فيه إشارة أو حتّى دعوة مضمَرة إلى مكارم الأخلاق وسلامة السلوك. والأمثلة واضحة وقريبة في قصص مثل «حوار» و«القانون يأخذ مجراه» و«شكوى الموظف المطيع» و«لقاء». وبطبيعة هذا النّوع من القصص نجد زاوية القصّ أو وجهة النظر هي وجهة الرّاوي العارف بكلّ شيء ـ أو المفترَض ضمنا والمسلّم به ضمناً أنّه قادر على أن يرينا كلّ شيء أو أيّ شيء ـ وعندما أقول بطبيعة هذا النّوع من القصص فأعني أن تعدّد وجهات النظر في قصص النقد الاجتماعيّ هذه يكاد يكون ضرورة مؤدّية لوظيفتها بكفاءة.

ولا يسلم السرد هنا من السخرية الخفيفة الملموسة لمساً هيّنا أو حتّى

السخرية الثقيلة اليد الواضحة الوطأة، التهكّم هنا ربّما كان لا غنىً له لتهوين الضغط المتأتّي عن هجوم صريح على رذائل اجتماعيّة مثل النفاق والتباهي أو الكبرياء الزائفة أو الزهو الممقوت بالمنصب أو بتوافه الممتلكات الماديّة الّتي هي علامة على المكانة الاجتماعيّة المفترَضة. وهكذا.

هذا الهجوم المحمود من الكاتب مرسوم بحذق هنا، ربّما كانت فرشاة الرسم أكثر سُمكاً بقليل ممّا تجري عليه الأمور فعلاً، ربّما كانت هنا وهناك مغالاة تكاد تجمح نحو الكاريكاتير في تصوير الموظّف النمّام الّذي يشي بزملائه أو المأمور الّذي لا يتهاون في تطبيق القانون، فقط عندما يكون الأمر ممّا لا يمسّ مصلحةً له أو علاقة يحرص عليها، ولكنّه سرعان ما يجد التبريرات والتسويغات اللازمة عندما لا يتعلّق الأمر بمصلحته. والحوار مسرحيّ ربّما جنح إلى مسرحيّةٍ أكثر بقليل ممّا نجد أو يمكن أن نجد في المجرى العادي للأمور، كما يحدث في قصّة «حلم» أيضاً، ولكن هذه المَسْرحة، أو تأكيد النغمة ورفعها إلى طبقةٍ عالية ـ قد تكون ثاقبة أحياناً ـ هي خصائص كتابة النقد الاجتماعيّ كما نعرفها على طول التاريخ الأدبيّ وكما نجد نماذجها في المسرح وفي القصّة والرّاوية القابلة بطبيعتها أن تكون مشهداً مسرحيّاً انتقاديّاً، كوميديّاً إلى حدّ ما، وسوف نجد هذا الحوار أو هذه الخصائص المسرحيّة مسبوكة جيّدة السبك وقد تكون مجافيةً للنغمة الواقعيّة الّتي نتوقّع أن نسمعها في الحياة ـ ولكن هذه المجافاة نفسها من سمات الكتابة في هذا الفلك كما قلت.

* * *

ثالثاً: الجانب المقابل لهذا، والّذي سوف نجده يزدهر ويتفتّح في مجموعته الثانية «انكسار الحروف» [فلا شك عندي أن «المبتسم دائماً» هي مجموعته الأولى ولو كان تاريخ صدورها أو حتّى تاريخ إعادة كتابة معظمها لاحقاً لـ «انكسار الحروف»] هذا الجانب هو الجانب الشعريّ أو القصيديّ في كتابة ربيع الصبروت، وأتصوّر أنّ «انكسار الحروف» متميّزة وممتازة، في

بمجملها، في هذا السياق. أمّا هنا فإنّ الكاتب موفّق جداً في إيثاره للقِصَر والوجازة والتركيز وإعمال يد الحذف بعقل وتدبّر، بل بتعقّلٍ كبير وتدبير، في جسم القصص القديمة المترهّلة، لكي يصوغ منها كيانات يسري فيها نَفَس شعريّ ولغويّ خاص، مثل قصص «الثأر» و«اغتصاب» و«وجه» وإلى حدّ ما «انتظار» و«بتر» على ما في هذه الأخيرة من مشكلات بنائيّة أتصوّر أنّها نتجت بالضبط من أنّها قد طالت عن مساحة النفَس الشعريّ الّذي يظلّ عند ربيع وجيز الأمد. وهناك بطبيعة الحال جمل وفقرات متناثرة في غمار القصص الأخرى، ولكن ذلك كلّه قائم ودائم الوجود تقريباً في معظم الكتابات المعاصرة، أعني أنّ الجمل أو الفقرات المحلّقة الاستعارات والمجازات ليس من شأنها أن تجعل العمل «قصّة - قصيدة» كما يتأتّى لربيع في مجموعته الثانية «انكسار الحروف».

وفي هذا الجانب يهمّني أن أشير إلى أنّ التقنيّة السائدة هي التركيز على بُعد معيّن، وهو مفيد لأنّه يجذب العين ويشدّ الاهتمام إلى ذلك السطح (أو ذلك العمق أحياناً) الّذي يهمّ الكاتب، بحيث لا تتوزّع النظرة ولا يتشتّت الاهتمام. وإن كان ذلك لا يعني أنّ «القصّة - القصيدة» بالضرورة لا بدّ أن تكون ذات بُعد واحد. على العكس تماماً، إن من الشعريّة الأساسيّة تعدّد الأبعاد، أو ما نسمّيه القابليّة لتعدّد التأويل، أي باختصار تفتّح النّص على آفاق، لا انحصاره في إطار مسبق ومحدّد.

* * *

رابعاً: نقرأ في غلاف الكتاب أنّ قصص هذه المجموعة هي «قصص الدلالة المعلّمة»، بالطّبع لا بدّ أن تكون لها دلالة، ولكن هذه التسمية بقصص «الدلالة المعلّمة» هل هي تسمية جديدة للقصص ذات المغزىٰ؟ أو القصص «ذات الغَرض» أو قصص الحكمة والمأثرة، إلى آخر ذلك كلّه؟

نعم ولا. ثمّ قصص هنا سافرة الدلالة، واضحة الهدف، لا تخلو من نبرة تعليميّة مضمرة، ولكنّ قصص المجموعة كما قلت متباينة ومتفارقة

ومتراوحة. فهناك أيضاً قصص تستخفي فيها الدلالة على نحو ما وليس تماماً، فليس من الصعب في كلّ حالة أن نستنبط مغزىً أو معنىً، «مدوّراً» كأنّه النواة الصلبة حتّى في نسيج الشعر وهفهفة المجازات والاستعارات، وكأنّها كانت هناك ـ هذه النواة ـ قبل أن توجد القصّة نفسها: نقطةً عقليّة قبل تخلُّق الجسد، قصّة «بتر» مع ذلك ليست، على سبيل المثال، بالقصّة الّتي تُجري إلينا أو تُفضي إلينا، حتّى، بدلالتها على نحوٍ قريب مباشر وإن كان لا يستعصي إعادة تركيب الدلالة.

وهنا نشير إلى تقنيّة الحَجْب ـ لا الإخْبار ـ الّتي يلجأ إليها الصبروت ويفيد منها، وخاصّة في قصصه ذات النفَس الشعريّ أو في القصص القصار جدّاً. وأعنيّ بهذه التقنيّة نوعاً من «البَتْر» بتعبير الكاتب نفسه، وإسقاط أو إخراج أو تنحية المعلومة، أو اجتزاء الفرشة الّتي تكون عجينة العمل السرديّ. وثمّ فرق بين المحجوب حجباً الّذي حُذف حذفاً، واقتطِع، وبين المضمَر المتضمَّن الّذي يظلّ مع ذلك موجوداً ويظلّ وجوده سارياً في العمل القصصيّ سريان دمٍ غير مرئيّ ولكنّه ينبض ويحفظ الحياة.

* * *

خامساً: اللّغة. لا بدّ أن نشير إشارة عجلى إلى اللّغة عند ربيع الصبروت، لأنّه كاتب أصبح معنيّاً باللّغة، وعاكفاً على أدائه بها.

لغته مطّردة على سُنَّتها، صحيحة وسليمة إلاّ في استثناءات قليلة، وهي لغة هادئة وسلسلة لا تصدِم، وليست فيها شحنات العنف المُصمي أو الرقّة المفهاقة، هي تجنح إلى استعاراتٍ وشعريّات بعضها ملهم وبعضها موفّق. ودون انتزاعٍ من السياق (أو إذ نضطر اضطراراً لأغراض التوضيح فقط، لاقتطاعٍ منْ السّياق) نذكر منها مثلاً:

«الشواطئ مجروحة تنزّ»

«غمرنيّ ألم الجمال المتناهي يعصرني بلذة»

«تتأكد لي عيناها، الوجه كلّه أو يظلّ في مغارة قلبي متأرجحاً يتقبّض».
«انتصبت أشواقنا مترّعة».

والقليل منها مفتعل فيما أحسّ، من نحو تعبير مثل «الظبية الوله» أو، «الألم المجهول». لماذا مجهول؟ الألم دائماً محسوس معروف حقّ المعرفة، قد يكون سببه أو مصدره مجهولاً إذا شئت، ولكن أن أتألم ويكون ألمي مجهولاً لي فهو غير متصوّر، هذا قالب موروث من عهد الرومانسيّة المجوّفة من داخلها المفرّغة من معناها؛ الكتابة أساساً هي فنّ ـ وصنعة ـ التعبير الدقيق، فنّ وصنعة إيجاد الكلمة الصحيحة على الأقلّ والموحية الموجِدة، فيما يُرجى.

لا يُغْتَفَر إذن لكاتب أن يذكّر الكبرياء أو يؤنّث الرأس أو يجعل الماعز وهي مفرد جمعاً، ولا أن يخطئ حركات الجزم والنصب، ولا يُحتج في ذلك بالخطأ المطبعي، الخطأ هو الخطأ، أيّاً كان مصدره والمسئول هو الكاتب أوّلاً وأخيراً.

* * *

سادساً: من ميّزات الصبروت أنّ أذنه تجيد الإصغاء إلى تلك الأفكار والمسلّمات الّتي تخالج النّاس، وتراودهم، وتسود بينهم. وتجيد صياغة قصص من هذه المسلّمات الّتي تكوّن الحسّ العام أو الإدراك العام.

وذلك أن قصص النقد الاجتماعيّ والخلقيّ قائمة، سداة ولحمة، على هذه الميزة الواضحة، ولئن بعدت القصص الّتي يخامرها نفث الشعر عن تلك الجادّة العريضة، فإنّ ما يمكن أن أسمّيه «القصص ـ الحكايات» أي تلك الّتي تجمع بين عناصر الحدّوته والنقد والشعر، بين استبطان دخائل الشخوص واستظهار مشاهد الخارج، تستمدّ مادّتها أيضاً من هذا الّذي يمكن أن أسمّيه «الإدراك العام»، مسلّمات المجتمع الّذي يعيش فيه ـ ولا ينفصل عنه ـ هذا الكاتب، وبخاصّة عندما يتناول مناطق أثيرة إليه أظنّه يعرفها معرفة المعايشة ـ ولكن معرفة الفنّ هي الّتي تهمّنا طبعاً ـ أعني مناطق

أو مواقع الموظّفين، وربّما في درجاتهم المتوسّطة أو الدُنيا، والريف الّذي له صلة بالحَضَر على نحوٍ أو آخر، وبيوت الطبقة الشعبيّة أو الوسطى الصغيرة، وهكذا.

وبالطّبع يترتّب على تلك الميزة في تصوّري وضوح الرؤية أو ما أسميته منذ قليل دُنوّ الدلالة لا نأيها، وسلاسة مآخذها لا استعصاؤها.

وحتّى في القصص الشعريّة يظلّ موقع العمل السردي أو موطنه أليفاً بل مألوفاً، لا ينفّر القارئ بل يجذبه إليه، ولا يكلّفه من أمره جهداً أو رَهَقاً.

* * *

سابعاً: كلمة موجزة عن «شخوص» الصبروت، ولا أقول «شخصيّاته»، إذ إنّ الوجازة والمحدوديّة المكانيّة أو المساحيّة البحتة للقصص [لا تكاد تتجاوز صفحتين في الغالب الأعمّ، إلاّ في قصّتين أو ثلاث وعندئذ لا تتجاوز أربع أو خمس صفحات على الأكثر]. لعلّ هذا الإطار لا يتيح للكاتب أن يمعن في تفصيلات تكوين الشخصيّة أو حتّى ملامحها الجسمانيّة الّتي ما أندر ما نعثر عليها.

ولعلّ السبب يتجاوز ضيق المساحة، ربّما، إلى ضيقِ الرؤية نفسها، فمن المتصوّر - والمتحقّق - أن تجتمع الوجازة والكثافة، وأن تتحدّد «الشخصيّة» القصصيّة، أو يوحىٰ بها، بمحض ضرباتٍ قاطعة قليلة وحادّة.

شخوصه إذن هي نماذج صريحة ليس فيها تناقض داخلي ولا فوران جيّاش ولا أعاصير الحياة المتقلّبة، هي شخوص متّسقة تماماً مع التصوُّر المحرّك الّذي خلقها، وهي مرسومة بدقّة وعناية في داخل هذا التصوُّر، كتلك الابتسامة المرسومة دائماً حتى في النهاية الحدثيّة والنهاية السرديّة معاً الّتي نجدها في قصّة العنوان «المبتسم دائماً».

ومن احتجاجاتي القديمة على ربيع ما قلته له على الاقلّ في مناسبتين عن

تصـويره لشخصيّة «الفلّاح ـ الجنـدي» أو «الجنـدي ـ الفـلّاح». في قصّـة «حلم»: إنّه يذكّرني بالفلّاح النمطي الّذي نراه في التليفزيون، أو كنّـا نراه حتّى أخيـراً، أو نسمعه في المـذياع: ريفيّ منعـزل في داخل قـوقعةِ قـريته، عنده تصوُّرات أو احلام أو أوهام عن بنـات المدينـة، وعن فحولتـه، وعن فردوس كلّه مناعم الرّاحة واليسر في مقابل الضنـك الروحي والعـوز المادي الّـذي تصوّره مثـلاً فانلّتـه المقطّعـة، أهذا التصـوُّر كلّه فيه من الصـدق ما يكفي لإقـامة عمـلٍ فنّي؟ أكان هـذا الفلّاح مـوجوداً قطّ في «الـواقع» من نـاحية، أو في «واقـع الفنّ» الحقّ من ناحيـة أخرى؟ أليس في إقـامـة هـذا النمط نوعٌ من الاستعلاء يُضِرّ بالعمل خُلُقيّـاً [على أحسن معـاني الخُلُقيّة] وفنيّاً على السّـواء. إنّ الفلّاح المعـاصر الآن هو الّـذي يعرِف، عن طـريق التليفزيون نفسه والترانزستور والفيديو، عن طريق السفر إلى البلاد العربيّـة والأجنبيّة والمرور بـالمطارات والمحطّات الكبرىٰ، مـا لا يمكن أن يتّسق مع هـذا التصويـر لفلّاح قصّـة «حلم». على المستـوى الواقعيّ البحت عـرفت الفلّاحين من أقاربي الأقربـين وجيرانهم وعـرفت ذكاءهم الفـطريّ وحيلهم وطـرقهم المختلفـة الّتي أتـاحت لهم البقـاء ودحـر القهـر عـلى طـول آلاف السنين، وليست أحلامهم بهذه السذاجة حتّى وإن حكوا عنها في مجالسـهم، [دعك طبعاً من حكاية نقل الواقـع]، ولكنّ هناك في هـذا التسطيـح الّذي تأتي لنا به القصّة نوعاً من الشـطط الفنّي لا أتصوّر قبـوله ولا تـبريره، حتّى وإن امـتزج به نـوعٌ من التّراحم والتعـاطف المضمَر هـو وحده الّـذي ينقـذ القصّة.

وإذا كنت قد أطلت في هذه الشخصيّة بالذّات فلأنّها تشغل أطول قصّة في المجموعة من ناحية، ومن ناحية أخـرى لأنّها مثال أو مَثَـل للنحو الّـذي صيغت بـه سائـر الشخوص بـدرجات متفـاوتة، أعني بـذلـك مـا أسميتـه بالتركيز على جانب واحد، تـوجيه الضـوء الكثيف إلى ناحيـة واحدة، حتّى تتأكّد الدلالة ويتضّح المعنى وضوحاً لا لبس فيه.

في قصّتين له هناك تقنيّةٌ طريفة وغير مطروقة هي التماهي أو التوحّد مع الحيوانات وتحوُّل السَّرد إلى وجهة نظر تلك، وجهة نظر القطّة أو الجحشة أو الماعز مثلاً، وهو مزلق خطر استطاع ربيع أن يحاذيه وينجو من الوقوع في هوّته.

* * *

ثامناً وأخيراً ميزة أخرى وهامّة لربيع الصبروت هي أنّه ذو عقل قصصيّ مُرتّب ناقد، يرى الأشياء في أنساق جليّة.

إنّ قصصه بتعبير آخُذُه من نصّ إحدى قصّصه: «طرقات صغيرة متقاطعة ومنظّمة». انظر مثل ذلك في قصّة «أرقام» أو «الرحلة الأخيرة».

هذه قصص بذل فيها صاحبها قدراً من التفكير والتدبير حتّى تصبح جيّدة الإضاءة، حسنة الإعداد، وحتّى تنتهي إلى نتيجة مقنعة ومتّسقة مع مقدّماتها، وتخدم غرضاً يتخلّل كلّ تضاعيفها، والنهايات عنده مهمّة لأنّها حتّى وإن بدت لأوّل وهله تحت تخايل غير المتوقّع، أي بصورة الأمر المفاجئ غير المحسوب، إلاّ أنّها في حقيقة الأمر وعند النظر بتمعّن نهاياتٌ مترصّدة، أعنيّ مُتوقّعة حتّى لو كانت تلوح غير ذلك؛ إنّ الكاتب يملك قدراً من الذكاء ولا يبخل بقدرٍ من الجهد السرديّ الهادئ يمكّنه من الوصول إلى تلك الخواتيم المَنْظورة لقصصه، انظر في ذلك قصّة «المتحف» مثلاً أو «في المسار» أو حتّى «حلم» الّتي أشرنا إليها بشيء من التفصيل، و«المذياع» و«العودة»؛ تختلف تقنيّة النهاية أو الخاتمة هنا اختلافاً جذريّاً عمّا كان يسمّى بلحظة التنوير أو فكّ الحبكة أو حلّ مشكلة التشويق إلى آخر تلك التسميات لتقنيّة تقليديّة معروفة، فليس التشويق هنا مقصوداً لذاته بل هو مستهدَفٌ به إبلاغُ وتجلية الدلالة الّتي هي مَعلَم الكتابة عند ربيع الصبروت.

لا يتنافى ذلك مع تقنيّة أخرى يلجأ إليها ربيع بل يتّفق معها على الأصحّ، هي تقنيّة اختصار التفاصيل والاقتصار على ما يراه الكاتب

جوهرياً ودالاً. هذه تقنيّة طالما جرت الأقوال «شبه النقديّة» الشائعة السابقة بأنّها تقنيّة مرغوبة ومحمودة، وطالما صِيغت فيها قلائد الثناء «شِبه النقديّ». وليس ذلك صحيحاً بالضرورة ولا في كلّ الأحوال. على العكس أنحوُ أنا نفسيّ نحو تقنيّةٍ مضادّة أراها هي الضروريّة لعملي الإبداعيّ، حشد التفاصيل بُغْية ابتعاث الحدَث أو المشهد أو الجسم النصيّ ابتعاثاً حيّاً نابضاً بكلّ تناقضاته وجَيَشانه وكلّ حسيّته وعضويّته وروحانيّته أيضاً. أي إيجاده خَلْقاً من جديد.

على أيّ حال فإنّ الاختصار في التفاصيل عند ربيع يؤدّي بنا إلى إقامة أبنية ـ وكدت أقول أقضية ـ رقيقة وحسنة التماسك من الإنشاءات العقليّة واللّغويّة المختارة كما قلت بدقّة وعناية.

هذا فنّ يذكّرني، على نحوٍ ما، وبغض النظر عن التقييم النقدي، بأسلوبٍ من الفنّ التشكيليّ هو الفنّ التجريدي الّذي نجد فيه مسطّحاتٍ لونيّةً ذات بُعد واحد، ائتلافها وحده هو قانونها الداخليّ.

ليس البناء عند هذا الكاتب بناء بصرياً، أو حتّى حسيّاً بالدرجة الأولى، إنّما هو بناء تجريديّ على نمط الفنّ التشكيليّ التجريديّ، وآليّته بسيطة ومباشرة: فَرْشة أو حبكة ممتزجتان في معظم الأحيان على نحو سريعٍ، في كلمات موجزة وجمل متلاحقة، دون غوص في متاهات ودون دوران وتقصٍّ لمساراتٍ جانبيّة، ثمّ حلّ حاسم للموقف بنهايةٍ مرصودة وقاطعة. هذا ما أعنيه بالبناء التجريديّ المنزّه عن تكثيف وتركيب طبقات فوق طبقات من المادّة القصصيّة.

البناء التجريديّ مذهبٌ له على كلّ حال احترامه وتقديره.

(*) المبتسم دائماً، ربيع الصبروت، الهيئة المصرية العامّة للكتاب القاهرة، ١٩٩٠.

القسم الرابع

تذييلٌ في مشهد الحساسية الجديدة الآن
التغيّر والقصّ، لمحة في ساحة الإبداع
القصصيّ الحديث

التغيّر والقصّ

● لمحة في ساحة الإبداع القصصيّ الحديث

من المداخل التي يمكن أن نتناول بها هذا الموضوع أن نلمّ إلمامة خاطفة بالقصّة المصريّة قبل حدوث التغير مباشرة، أعني في الفترة الّتي كانت سائدة قبل أن نلمس التغيُّر، ومن هذا المدخل نحاول أن نتلمّس خصائص وسمات هذا التغيّر.

فلنقل ببساطة أو تبسيط إنّنا قبل بزوغ هذه الظاهرة الّتي نسمّيها الحساسيّة الجديدة مرّة، أو الكتابة الجديدة، أو البلاغة الجديدة، وقبل تأكّد هذه الظاهرة، كنّا نجد القصّة القصيرة وقد سلكت النهج الّذي يمكن أن نطلق عليه النهج الموباساني أو التشيكوفيّ بشكل عام، مع تحفّظ ضروريّ بالنّسبة لاستخدام المصطلح، لأنّ في استخدامات المصطلح دائماً إيحاء لا تطابقاً، بمعنى أنّ القصّة القصيرة باختصار شديد اتّجهت إلى عمليّة سرديّة تقليديّة، «تبدأ «بفرشة» للموضوع أو تمهيد ثمّ تصاعد الحبكة أو العقدة، ثمّ الوصول إلى الحلّ أو لحظة التنوير، مع ما هو ضروريّ في هذه «الوصفة التقليديّة» من وضع للشخصيّات والأحداث في أماكنها الاجتماعيّة والسيكولوجيّة وغيرها ومن حيث علاقتها بالمجتمع وبغيرها من الشخصيّات ومع الحرص على هذا التوازن المحسوب بين الوصف من ناحية والسرد من ناحية والحوار من ناحية ثالثة، وتوفير قدر من الانسجام أو التعادل المقصود بحيث يخرج هذا الكائن الّذي اسمه القصّة القصيرة متعادلاً ومنضبطاً حسب هذا التصوّر.

أمّا اللّغة فكانت من ناحيتها تسير على سننها، لغة سلسة، أو لغة الإحياء بما عرف عنها من سلاسة. . لغة الروّاد القدامى الّذين نفوا عن

اللّغة العربيّة كلّ الكلمات الحارّة الّتي يستخدمها الشّعب، كلّ الكلمات الّتي تصوّروا وتوهّموا أنّها موصومة لأنّ النّاس يتناولونها، مع سلامة محتدها وعراقتها الأصيلة.

اللّغة العربيّة الّتي نفيت عنها كلّ ما تصوّر هؤلاء الروّاد أنّها تمت إلى العاميّة بنسب مع أنّها عربيّة عريقة المحتد، هذا النّوع من اللّغة يمكن أن نشير إليه باختصار إذا تذكّرنا محمود تيمور في كتاباته الأخيرة، أو محمود كامل، أو حتّى نجيب محفوظ.. هذه اللّغة الّتي يمكن أن نسمّيها اللّغة المصفّاة المنقّاة المرقّقة البعيدة شيئاً ما عن جيشان العربيّة بمختلف مستوياتها وطبقاتها.

بالنّسبة لمضي الزمن، أو العلاقة بين القصّة القصيرة والزّمن، سوف نرى أنّ الزمن هنا أيضاً يسير على نهج مطّرد، الماضي يسبق الحاضر، الحاضر لا بدّ أن يأتي قبل المستقبل المتوقّع حتّى إذا استخدم الكاتب ما يسمّى باللّقطة الإرجاعيّة أو اللّقطة الخلفيّة، فهو يحرص على أن يمسك بيدك ويقول انتبه، سوف أعود الآن إلى الماضي ثمّ ينتهي من ذلك فيستأنف سرده التقليدي.

بالنّسبة لعوالم أو أكوان خاصّة لم تظهر إلاّ قريباً، أتصوّر أنّها كانت منفيّة نفياً تامّاً، عالم الحلم أو أكوان اللاّشعور أو تلك المنطقة الّتي تقع مباشرة تحت الوعي، لم يكن يمسّها روّاد القصّة القصيرة في ذلك الوقت.

هذا باختصار ما يمكن أن نتلمّسه الآن وفي هذه العجالة من المناقشة في خصائص القصّة المصريّة القصيرة الّتي لحق بها تغيير لاشكّ فيه يمكن أن نستنتجه على الفور إذا وضعنا مقابل كلّ تلك السمات متناقضاتها؛ فمن حيث بنية القصّة القصيرة لم تعد هناك ضرورة، بل بالعكس كان هناك سعي أو طلب نحو ابتداع مناهج جديدة في البناء والسرد، لم يعد من المهمّ إطلاقاً أن تكون فرشة ثمّ حبكة ثمّ لحظة تنوير، يمكن أن تقتصر القصّة القصيرة في هذا التصوّر الجديد على فرشة واحدة أو على لحظة الأزمة فقط. من حيث التسلسل الزمني اتضح بشكل لاشكّ فيه انهيار حاجز الزمن

القديم، بمعنى أنّه لم يعد هناك ضرورة لأن يأتي الماضي قبل الحاضر أو أن يكون المستقبل زمناً مستشرَفاً، بل يمكن في هذا التصوّر، أو في هذه الكتابة الجديدة أن يكون الماضي والحاضر والمستقبل أزماناً متزامنة، أو ليس بينها هذا التراتب التقليديّ، شيء يشبه انهيار الهندسة الإقليديّة التقليديّة.

بالنّسبة للغة أيضاً يمكن تصوّر نقيض ما ذكرت في اقتحام ساحات جديدة للّغة سواء في السرد أو في الحوار، لم تعد اللّغة هي تلك اللّغة المصفّاة السلسة، لغة الإحياء التقليديّة، بل أمكن أن تكون عدّة لغات، منها الصحو الهادئ الملتزم، ومنها العارم الجائش المضطرم، منها التوفيقيّ ومنها الّذي يحلّق في الشعر، ومنها أنواع من التناسق والتناغم بين تلك المستويات والطبقات، منها الاستفادة من رصيد العاميّة الفنّي واللّواذ بقلاع التراث التقليديّة في الوقت نفسه. أصبحت ساحة اللّغة ساحة مغامرة مفتوحة يتوقّف التوفيق فيها على مدى موهبة الكاتب ومقدرته على الاقتحام والغوص والاكتشاف والخلق والتجديد في اللّغة.

بالنّسبة للمناطق أو السّاحات الأخرى الّتي لم تكد تمسّها القصّة التقليديّة انفتحت عوالم أو أكوان ما تحت الوعي؛ أصبح للحلم سطوة وأصبح للّاوعيّ سيادةُ تعقّل، وأمكن أن يوجد الداخل جنباً إلى جنب مع الظاهر وأن يكون الصحو موازياً للحلم.

في داخل تلك السمات العريضة يمكن أن نشير إلى عدّة موجات أخرى متلاحقة منها مثلاً ظاهرة حديثة نسبيّاً وهي ظاهرة ما أسميته مرّةً «بالقصّة القصيدة». وما يمكن أن أسمّيه أيضاً الكتابة عبر النوعيّة في القصّة المصريّة القصيرة.

اريد أن اشير أيضاً إلى ظاهرة جديدة أخرى اتصوّر أنّها تزداد رسوخاً يوماً بعد يوم ظاهرة التركيز أو العناية بالتراث الشعبيّ والذهاب بذلك إلى أبعاد لعلّ القصّة القصيرة لم تذهب إليها من قبل، بالإضافة إلى ما يمكن أن نسمّيه أيضاً نوعاً من التعمّق في الثقافات الفرعيّة للمجتمع والحفاوة

والعناية بالمناطق الهامشيّة من الخبرة سواء كانت خبرة فرديّة أو اجتماعيّة في مختلف المواقع، ليست بالمواقع الاجتماعيّة فقط، وإنّما المواقع النفسيّة والخبرات الفرديّة الّتي من الواضح أنّه لا يمكن الفصل بينها وبين الظاهرة الاجتماعيّة.

ما أريد أن أركّز عليه في كلمات قلائل هو أن دعواي ليست أنّ التغيّرات أدّت إلى هدم البنية على إطلاقها بل إلى هدم البنية التقليديّة وإحلال بنية جديدة محلّها، أكثر تركيباً وأكثر تعقيداً وبالتالي أكثر فاعليّة وأكثر قرباً وتأثيراً فيما يسمّى بالواقع، هناك نوع جديد من البناء يحتاج إلى نظرة جديدة وتحليل جديد، لم تعد القصّة التقليديّة على ما قدّمته من فضائل هي النموذج، بل استنفدت عطاءها، وتقرير بعض النقّاد أنّها كانت ضروريّة وراسخة، ليس عليه خلاف. ومن جانب آخر هناك فرق بين أن تصدر عن أيدلوجيّة معيّنة أو عن رسالة معيّنة متعمّدة، وبين أن تصدر عن رسالة أو أيدلوجيّة شئت أم أبيت، ما هي مهمّة هذه الرسالة؟ هذا شأن التحليل النصيّ، وبالتالي فإنّ نصيّة النّصّ الّتي يتحدّث عنها بعض النقّاد مهمّة، بمعنى أنّه يجب الحرص على تبينّ العلاقة بين نصيّة النّص وبين هذا الواقع الّذي يوجد النصّ في مناخه وفي بحره ولا يوجد انفصال بينهما. بمعنى أنّ النّص لا يعكس الواقع، وليس بينهما محاكاة وإنّما بينهما جدل وحوار. و«الواقع» هنا كلمة عريضة ومفهوم قابل لتفسيرات متعدّدة، إنّه ما يمكن أن أسمّيه بالحقيقة الشاملة، وهذا يؤدّي إلى أنّه لم تعد الرّسالات جاهزة، لم تعد المعرفة قائمة مسبقة في عالم مثاليّ مسبق وقبليّ وفلسفيّ جاهز، بل اصبحت الخبرة الفنّيّة سعياً متّصلاً نحو معرفة. وهو ما يؤدّي بنا إلى النّص المفتوح أو المتعدّد الدّلالات الّذي هو أحد أهمّ سمات التغيّر الآن.

سأحاول أن ألمّ بتصوّرات سريعة ليست إجابات في مسألة المعرفة، هناك معرفة هي الّتي تهمّ الفنّ، أساساً. ليست معرفة الوقائع هي معرفة الواقع. مسألة الوقائع هذه تندرج تحت ما يسمّى «المقدّمات المحذوفة».

الوقائع لابدّ أن تكون معروفة ومسلّماً بها ومفترضة، ولكن المعرفة الفنّية تتجاوز الوقائع وقد تتجاوز الواقع أيضاً بمعنى من المعاني. والواقع كما قلت من قبل كلمة عريضة ومفهوم شامل يضمّ الظاهرة الاجتماعيّة والنفسيّة والثقافيّة، كما يضمّ الظاهرة الفرديّة الداخليّة.

النقطة الّتي اريد أن أثيرها هي لماذا عادت الطفولة بقوّة في قصص الكثيرين ومنهم أنا في عملي الأخير، وما تصوّري عن مسألة اللّغة والشعر و«القصّة القصيدة».. إذا عدت إلى كتابة الطّفولة مع الكثيرين من كتّاب الستينات والسبعينات وكلّ من أسهم في هذه الظاهرة، ظاهرة التغيّر في القصّة القصيرة، فليست هذه العودة هي عودة تولستوي إلى طفولته في أيّام الصبا والشّباب ولا عودة ألفونس دوديه، هناك بعد آخر في العودة إلى الطفولة يرتبط بالواقع الذي نعيشه وبالخبرة التي نعانيها في وقت معاً. الطفولة الّتي نعود إليها هي خلق جديد، الطفولة وقد دخلت في سياق متعدّد الدلالات في الوقت نفسه، بحيث لم تعد طفولة ذهنيّة مجرّدة ولا هي إعادة تركيب لعالمٍ مُنْقَضٍ وذكريات بائدة، بل يدخل في صلب عالم الطفولة معرفة أوسعيّ لمعرفة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالكاتب الآن، ولعلّه الكاتب الّذي يستشرف أيضاً نوعاً من المستقبل، لم تعد الطفولة ماضياً منقضياً أو شيئاً مستعاداً، بل هي في هذه الكتابة الحديثة واقع يجادل ويحاور للواقع الّذي نعيشه، للواقع الّذي عشناه والواقع الّذي نتصوّر أنّه سيحدث أيضاً في المستقبل، مع خبرات الواقع المتعدّدة.

لماذا؟ سيأتي في إجابة السؤال التالي.. لماذا القصّة القصيدة؟ ولماذا اللّغات المتعدّدة؟ أشير هنا إلى الحفاوة باللّغة، إنّنا نحتفي باللّغة لأنّ هذا ردّ على جدل امتهان اللّغة العربيّة في واقعها الّذي نعيش فيه، العصر الّذي أصبحنا نرى فيه «البوتيكات» «والشوبنج سنتر للسلام للمحجّبات» هذا الخليط الغريب من امتهان اللّغة والذّات القوميّة، أصبح له ردّ على مستوى آخر هو الحفاوة الّتي نجدها في عنايتي مثلاً بالدلالة الموسيقيّة الّتي

تتجاوز دلالة المعنى، لكنّها نفس الحفاوة الّتي نجدها عند ناصر الحلواني ومنتصر القفاش وبدر الديب واعتدال عثمان وغيرهم، حيث لم تعُد القصّة سرداً لوقائع، بل كيان قائم بشعريّته يحاول أن يناقض ويعدّل سير الواقع الّذي من فرط ابتذاله ورثاثته أصبح يستدعي ردّ فعل قد يكون تلقائيّاً، أصبح اللّجوء إلى الشعر هو الملاذ والخلاص من الرثاثة والابتذال والمهانة الّتي يتميّز بها الواقع المحيط بنا، انعدام الشعر في الواقع أصبح يستدعي الشعر في الفنّ وعلى نفس النمط امتهان اللّغة أصبح يستدعي الاحتفاء بها.

كذلك تعدّد الدلالة أيضاً يستدعي شيئاً موجوداً في الواقع، وهو سيادة السلبيّة لدى المتلقّي، المتلقّي الآن يجلس أمام التلفزيون ساعات طويلة من الهراء ببلاهة وسلبيّة كاملة في معظم الحالات، أصبح النصّ القصصيّ مطالباً الآن بأن ينتزع هذا المتلقّي لكي لا يوجد النصّ إلاّ بمشاركة إيجابيّة وخلق من القارئ. لقد دهشت في الحقيقة حين قرأت جملة لفولتير يقول فيها «إن أحسن الكتب هي الّتي يكتب قارئها نصفها» من فولتير يأتي هذا الكلام.

لم يعد السّرد تقليديّاً بل أصبح ثوريّاً وانقلابيّاً، بمعنى أنّ المحكي لم يعد هو المحكي التقليديّ، بل أصبح محكيّاً متغيّراً، لم تعد هناك ضرورة لحكاية تقليديّة «حدّوتة» وإن كان هناك نوع من العودة إلى الحدّوتة التقليديّة بشكل آخر. هذه إحدى الكيفيّات. أي لم تعد هناك حكاية خرج محمّد من الباب وفي الآخر تنتهي. لم تعد هناك حدّوته ومع ذلك هناك أزمة وتعقد درامي ولكنّه لا يتمّ بالشّكل التقليديّ.

الكيفيّة الأخرى هي أنّ الزّمن لم يعد هو الزّمن التقليديّ، أصبح الزّمن مهشّماً ومعطّلاً، ليس هناك ربط ضروريّ بين التهشّم الفرديّ وتهشّم العمل الفنيّ.

وليس كل مهشّم مبدعاً. . وإنّما حدث هناك هذا التّوافق النّادر عند بعض المبدعين ومنهم محمّد حافظ رجب على سبيل المثال.

نعود للقصّة اللّوحة أو القصّة القصيدة. . هذا سيثير عندنا مرّة ثانية مصطلح القصّة، نحن دائماً نفكّر في القصّة كما لو كانت نموذجاً مسبقاً جاهزاً تلقيناه من تشيكوف وموبسان ثمّ عدّل فيه كُتّابنا. . . لا. . الإمكانيّات الموجودة في هذا الشكل تكاد تكون لامحدودة. .

العودة إلى التّراث ليست مجرّد استعارة أو تقليد، بل عودة إلى هذا التّراث يعود إليها أيضاً الحدّاثيون ويبدعون فيها وعلى نسقها إبداعاً لا يمكن أن يقال إنّه مجرّد تقليد أو إتباع أو عودة إلى الماضي. .

إذن ليس هناك شكل سابق محدّد قالبي نمطيّ نستطيع أن نقول بناء عليه هذه قصّة وهذه ليست قصّة، الّذي يحدّد هذا هو القصّاص بإبداعه الخاصّ، فهو ينظر إلى القوانين بعد كتابة العمل وليس قبله، وبالتالي يمكن أن تكون هناك قصّة ليس فيها أي حَدَث على الإطلاق وسوف نجد في داخل ميكانزم التطوّر الداخليّ لهذه اللّوحة عقدة وحلاً وكلّ ما نتلمّسه من الطّرائق والمواصفات المثيرة لخلق الدّلالة المطلوب من القارئ أيضاً أن يشارك فيه.

لا أريد أن أقول إنّ هناك نوعاً من الإطلاقيّة أو النموذجيّة في الأدب، ولكنّي أعتقد أنّ هذه المسألة يحلّها نوع من التفاعل الخلّاق بين الكاتب المبدع والناقد، دور النقد في هذا المجال دور أساسي، وبالتالي فإنّ التنظيرات والتصوّرات والرّؤى، الّتي يقولها القصّاصون عن عملهم لها أهمّية كبرى في هذا المجال، وهذا هو أحد المعاني المهمّة في هذا المجال: أن يتحدّث القصّاصون عن خبرتهم لكي يحدث نوع من تمهيد الأرض أمام القارئ والمتلقّي ليتقبّل ويتلقّى التغيّرات، لأنّه ليس هناك نقلة تحدث في أيّ نوع أدبيّ إلاّ بهذا التفاعل بين الإبداع والنّقد.

للمؤلّف

١ ـ حيطان عالية، مجموعة قصص، على نفقة المؤلّف، القاهرة، ١٩٥٩، دار الآداب، طبعة ثانية، ١٩٩٠.

٢ ـ ساعات الكبرياء، مجموعة قصص، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢، دار الآداب، ١٩٩٠.

٣ ـ رامة والتنّين، رواية، طبعة محدودة، القاهرة، ١٩٧٩.
المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ ـ دار الآداب، ١٩٩٠.

٤ ـ اختناقات العشق والصباح، قَصَص، المستقبل العربيّ، القاهرة، ١٩٨٣ ـ دار الآداب، ١٩٩٢.

٥ ـ الزمن الآخر، رواية، دار شهدي، القاهرة، ١٩٨٥ ـ دار الآداب، ١٩٩١.

٦ ـ محطّة السكّة الحديد، رواية، مختارات فصول، القاهرة ١٩٨٥ ـ دار الآداب، ١٩٩٠.

٧ ـ ترابها زعفران، نصوص اسكندارنيّة، المستقبل العربيّ، القاهرة ١٩٨٦ ـ دار الآداب، ١٩٩٠.

٨ ـ أضلاع الصحراء، رواية، الهيئة العامّة للكتّاب، القاهرة، ١٩٨٧.

٩ ـ يا بنات اسكندريّة، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.

١٠ ـ مخلوقات الأشواق الطائرة، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.

١١ ـ مختارات في القصّة القصيرة في السبعينات، مع دراسة، مطبوعات «القاهرة»، القاهرة، ١٩٨٢، نفدت.

١٢ ـ أمواج الّليالي، متتالية قصصيّة، دار شرقيّات، القاهرة، ١٩٩١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.

١٣ ـ حجارة بوبيللو، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.

١٤ ـ اخترافات الهوى والتهلكة، نزوات روائيّة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣.

١٥ ـ رقرقة الأحلام الملحيّة، رواية، دار الآداب، بيروت، تحت الطّبع.

١٦ ـ عدلي رزق الله (مائيّات ٨٦)، دراسة، على نفقة الفنّان، القاهرة، ١٩٨٦.

١٧ ـ مائيّات صغيرة، دراسة، القاهرة، أغسطس، ١٩٨٩.

١٨ ـ أحمد مرسي، دراسة ومختارات شعريّة، القاهرة، ١٩٩٠.

١٩ ـ الخطاب المفقود، أ. ل. كارجيالي، مسرحيّة، الدّار المصريّة للكتب، القاهرة، ١٩٥٧.

٢٠ ـ الحرب والسلام ج ١ و ٢، ليوتولستوي، رواية، الدّار المصريّة للكتب، القاهرة ١٩٥٨، الهيئة العامّة للكتّاب ١٩٩١، ١٩٩٢.

٢١ ـ الغجريّة والفارس، قصص رومانيّة، الشركة العربيّة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨

٢٢ ـ شهر العسل المر، قصص إيطاليّة، كتب ثقافيّة، القاهرة، ١٩٥٩.

٢٣ ـ فارالاكو، إميل سيسيه، رواية غينيّة، الألف كتاب، القاهرة، ١٩٦٢.

٢٤ ـ أنتيجون، جان آنوي، مسرحيّة (بالاشتراك مع ألفريد فرج)، الألف كتاب، القاهرة، ١٩٦٣.

٢٥ ـ مشروع الحياة، فرانسيس جانسون، دراسة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧.

٢٦ ـ ميديا، جان آنوي، مسرحيّة، مجلّة المسرح، القاهرة، ١٩٦٨.

٢٧ ـ الوجه الآخر لأمريكا، ميكائيل هارنجتون، دراسة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨.

٢٨ ـ تشريح جثّة الاستعمار، جي دي بوشير، دراسة، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨.

٢٩ ـ الشوارع العارية، فاسكو براتوليني، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩، دار إلياس العصريّة، القاهرة، ١٩٩١.

٣٠ ـ نحـو التحرّر، هـربـرت مـاركـوز، دراسـة، دار الآداب، بـيروت، ١٩٧٢.
٣١ ـ حوريات البحر، قصص أمريكية، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٩.
٣٢ ـ الإسلام والاستعمار، رودلف بيترز، دراسة، دار شهـدي، القاهـرة، ١٩٨٥.

فهرست

الموضوع	صفحة
القسم الأول: تقديم ومنهج	٧
- استجلاء لأفق الحساسيّة الجديدة: ليست شكليّة بل مرتبطة بالتطوّر الاجتماعي والتاريخي. الفنّ لا يقترح خانات محدَّدة، بـل هو بحثٌ عن «اللُّغة - الرؤية».	
القسم الثاني: ما قبل الحساسيّة الجديدة	٣٥
- من أعلى نماذج الحساسيّة القديمة: القدريّة والأنماط الرئيسيّة في عالم نجيب محفوظ.	
- هموم عصر مضى: ابراهيم الكاتب وهموم عصره.	
- آخر أيّام العميد: نفاضة السيرة الذاتيّة لطه حسين.	
- محمود البدوي على الحدود بين الحساسيّتين التقليديّة والجديدة.	
- قمم الحساسيّة القديمة: يوسف إدريس الموهبة الحوشيّة ويحيى حقّي، الدقّة القاسية.	
القسم الثالث: صور من الحساسيّة الجديدة	١٢١
- مشاهد من الحساسيّة الجديدة على ساحة القصّة القصيرة في السبعينيّات.	
- الحياد والتورُّط عند بهاء طاهر: عين الحياد الصاحية في «الخطوبة» والتورُّط في «قالت ضحى».	
- تحريك القلب عند عبده جبير، رواية التجاوز لا الانهيار.	
- محمد حافظ رجب وأشلاء مخلوقاته الممزَّقة.	

الموضوع **صفحة**

- ابراهيم أصلان وقناع الرفض.
- زهر الواقع عند علاء الديب: الحساسيّة الجديدة على كرهٍ من الكاتب.
- «رائحة البرتقال» لمحمود الورداني، رواية الفقدان والبتر.
- «حكايات شعبيّة» مُحْدَثة أم قصص حداثيّة عند خيري عبد الجواد.
- حبكة مرسومة ونهاية مرصودة عند ربيع الصبروت.

القسم الرابع: تذييل على مشهد الحساسيّة الجديدة الآن . . . ٣٣٧

- التغير والقصّ، لمحة في ساحة الإبداع القصصي الحديث.

إنَّ الكتابة الإبداعيّة ـ لسبب أو لآخر ـ قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسّؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذّات بالعرفان.

ومن هنا، تجيء تقنيّات الحساسيّة الجديدة: كسر الترتيب السَّرديّ الاطّراديّ، فكّ العقدة التقليديّة، الغوص إلى الدَّاخل لا التعلّق بالظَّاهر، تحطيم سلسلة الزَّمن السَّائر في خطٍّ مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللُّغة المكرَّسة، ورميها ـ نهائيّاً ـ خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر، مساءلة ـ إن لم تكن مداهمة ـ الشَّكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللُّغة السَّائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتَّعبير عن العاطفة والشَّجن، بل لتعرية أغوار الذَّات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أُسمِّيها «ما بين الذَّاتيّات» والتي تحلّ ـ الآن ـ محلّ «موضوعيّة» مفترضة، وغيرها من التّقنيّات.

وليست هذه تقنيّات شكليّة، ليست مجرَّد انقلاب شكلي في قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هي رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمّة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال.

دار الآداب

هاتف ٨٠٣٧٧٨ ـ ٨٦١٦٣٣

ص.ب ٤١٢٣ ـ ١١ بيروت